Творческий путь Михаила Булгакова

Лидия Яновская

Творческий путь Михаила Булгакова
Лидия Яновская
Лидия Яновская

Глава 13.

На [illegible] Горе

[illegible]

АКТ ПЕРВЫЙ.

Картина I-ая.

...вартира Турбиных. Вечер. В камине огонь. При откры-
...ии занавеса часы бьют девять раз и нежно играют
...нуэт. Алексей склонился над бумагами.

НИКОЛКА. /Играет на гитаре и поет/.

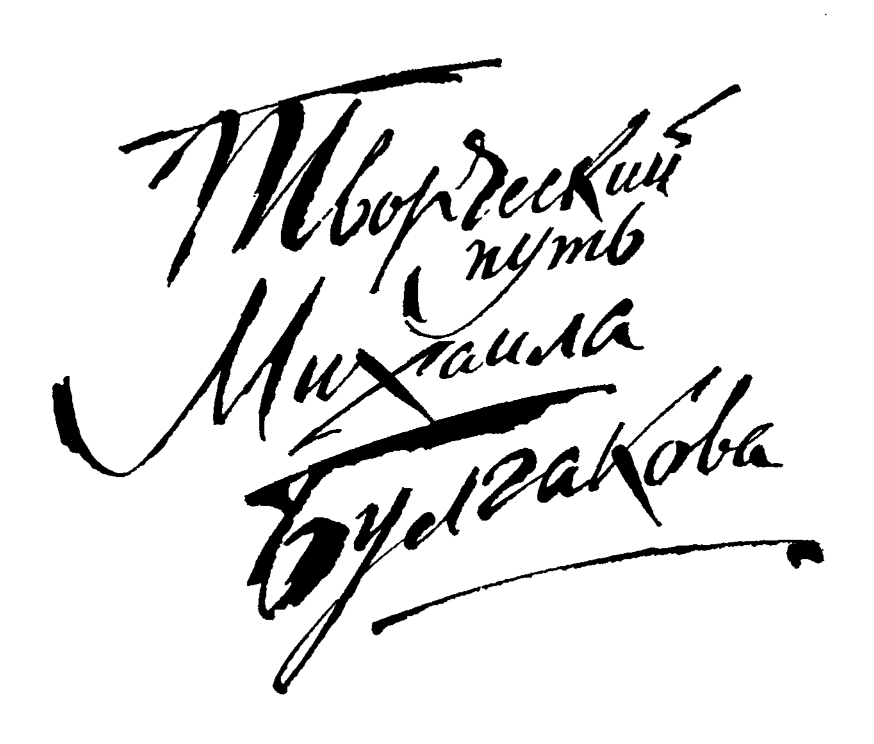
Хуже слухи каждый час
Петлюра идет на нас!
Пулеметы мы зарядили,
По Петлюре мы палили.
Пулеметчики-чики-чики...
Голубчики-чики-чики...
Выручали вы нас, молодцы!

АЛЕКСЕЙ. Чорт тебя знает, что ты поешь. Кухаркины песни. Пой что нибудь порядочное.

НИКОЛКА. Зачем кухаркины, это я сам сочинил, Алеша. /Поет/.

Хош ты пой, хош не пой
В тебе голос не такой
Есть такие голоса

ЛИДИЯ ЯНОВСКАЯ



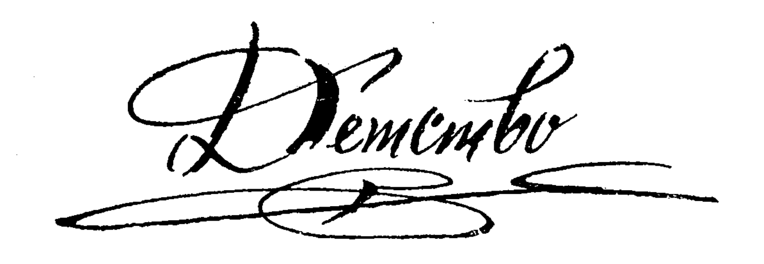
МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1983

Новая книга Лидии Яновской посвящена творчеству М. А. Булгакова. В центре внимания автора основные произведения писателя: «Белая гвардия», «Дни Турбиных», «Бег», «Мастер и Маргарита». Одновременно перед читателем раскрывается и весь творческий путь художника. Здесь и рассказ о первых произведениях, с которых начинался М. А. Булгаков-писатель, и творческая история основных произведений, и сценическая история пьес, и анализы черновиков, заготовок и переписки «вокруг»...

Л. Яновская многие годы занимается изучением творчества М. А. Булгакова, она является автором многих статей и публикаций, которые впервые вводили в литературный обиход новые материалы жизни и творчества писателя.

Художник ИРИНА ГУСЕВА

Я $\frac{4603010102-318}{083(02)-83}$ 429—83



Андреевский спуск — одна из самых живописных киевских улиц, особенно если идти сверху — от прелестной, как бы плывущей в небо Андреевской церкви, которую киевляне по традиции называют собором, к Подолу.

Улица петляет, пытаясь умерить свою крутизну, зажатая между возникающими слева и справа холмами. Слева ее теснит Фроловская гора, на самой верхушке которой в начале века белела маленькая изящная церковь Фроловского монастыря; справа выступает лохматящаяся, похожая на верблюжий горб, «крутейшая гора», под которой прижался, отделенный от горы маленьким двориком, дом № 13, знаменитый «дом Турбиных». Сверху, от Андреевского собора, дом № 13 не виден. Он открывается внезапно, когда к нему подойдешь.

Мостовая Андреевского спуска, как и в начале века, вымощена крупным неровным булыжником. Иначе нельзя: асфальт превратит эту наклонную дорогу в каток. Но желтенький киевский кирпич, которым некогда были вымощены здесь тротуары (кирпич укладывали ребром, и узкие его брусочки были похожи на чисто вымытый паркет), давно снят. Вместо него течет и горбится асфальт. Из некогда многочисленных в кирпичном тротуаре ступенек, сглаживавших крутизну, сохранились немногие. У дома № 13 три ступеньки тротуара сохранились.

Киевляне общительны и гостеприимны. Жители Андреевского спуска любят свою старую улицу (она включена в черту архитектурного заповедника города), и пожилые женщины, еще сидящие здесь по-старинному на крылечках, и мужчины, отдыхающие в воскресный день, доброжелательно посматривают на туристов, по схеме или с фотографией в руках разыскивающих «дом Турбиных». Если вы в затруднении остановитесь, вам с готовностью придут на помощь: покажут, как найти этот дом, расскажут, что

жил в этом доме писатель Михаил Булгаков, что здесь прошло его детство и здесь он родился. При этом сошлются на достовернейшие свидетельства старожилов, а иногда — чувствуя себя совсем уж заправскими экскурсоводами — и на литературные источники. Туристы заносят ценные сведения в свои записные книжечки, фотографируются возле дома, с улицы и во дворе, на фоне знаменитой веранды. Самые решительные стучатся в дверь, и терпеливые киевляне отворяют...

В романе «Белая гвардия» действительно описан именно этот дом «под крутейшей горой». Дом «постройки изумительной» («на улицу квартира Турбиных была во втором этаже, а в маленький, покатый, уютный дворик — в первом»). И в пьесе «Дни Турбиных» имеется в виду он. Михаил Булгаков действительно жил в этом доме — в годы своего отрочества и в первые студенческие годы (1906—1913), а потом в годы гражданской войны (1918—1919). Но родился он не здесь, и детство его прошло не здесь.

...От середины Андреевского спуска (если вниз от собора, первая улица налево; если вверх от «дома Турбиных» — направо) бежит, огибая Фроловскую гору, такая же старинная, как Андреевский спуск, узкая, мощенная булыжником, такая же прелестно-заманчивая, но не посещаемая туристами улица Ладо Кецховели. Когда-то она называлась Воздвиженской — в честь маленькой церкви Воздвижения Черного Креста, и ныне стоящей в том месте, где улица Ладо Кецховели, почти выбегая на Подол, на старую Кожемякскую площадь, вдруг делает резкий поворот вправо, к Житнему базару. Церковь стоит на самом углу, на изломе улицы, и зеленые ее крыши хорошо видны из бегущих ей навстречу, с Глубочицы, трамваев, здесь, на Кожемякской площади, сворачивающих на Подол.

В доме № 28 по Воздвиженской улице (теперь улица Ладо Кецховели, 10), в доме, принадлежавшем священнику Кресто-Воздвиженской церкви Матвею Бутовскому, у которого молодые супруги Булгаковы снимали квартиру, 3 мая по старому стилю (а по новому 15 мая) 1891 года [1] родился их первенец, будущий писатель Михаил Булгаков, и в церкви Воздвижения Черного Креста 18 (30) мая был крещен. (Теперь часть улицы, уходящая от Воздвиженской церкви к Житнему базару, отделена, называется переул-

---

[1] В КЛЭ (2-е изд., 1962) ошибочно указана дата 2 (14) мая.

ком, имеет собственную нумерацию, и улица Ладо Кецховели начинается прямо с церкви — с дома № 1. До революции нумерация была сплошной, шла от Житнего базара, и адрес церкви был: Воздвиженская, 13.)

Любая биография Михаила Булгакова начинается с слов: родился в семье профессора Киевской духовной академии. Это верно. Отец писателя, Афанасий Иванович Булгаков, действительно был профессором Киевской духовной академии. Но звание ординарного профессора получил в 1906 году, — незадолго до своей ранней смерти. А тогда, в год рождения первого сына, это был молодой доцент академии, человек очень большой одаренности и такой же огромной трудоспособности.

Он знал языки — и древние, и новые. Владел английским, в программы духовных семинарий и духовных академий не входившим. У него был живой, легкий слог, он много и с увлечением писал.

Доцент, а потом профессор истории западных вероисповеданий, он особенно увлекался англиканством, может быть, потому, что англиканство — с его исторически сложившимся противостоянием католичеству — считалось родственным православию. Это давало А. И. Булгакову возможность не обличать, а изучать историю английской церкви. Одна из его статей была переведена в Англии и встретила там доброжелательные отклики, он гордился этим.

В некрологах на его смерть его коллеги по духовной академии не забывали упомянуть, что был покойный человеком «крепкой веры». Был он человек порядочный и очень требовательный к себе и, поскольку служил в духовной академии, был конечно же верующим. Но духовное образование выбрал не по велению сердца. У него, вышедшего из провинциальной и многодетной семьи священника, к тому же священника одной из беднейших в России, Орловской губернии, других путей к образованию, как и у его братьев, не было[1]. Дети духовенства духовное образование могли получить бесплатно.

Духовную семинарию в Орле Афанасий Иванович Булгаков окончил блистательно, был не рекомендован, а

---

[1] Дед писателя, Булгаков Иван Авраамьевич, в немногих найденных мною документах упоминается так: священник села Бойтичи Брянского уезда (1859), священник села Подоляны Орловского уезда (1875) и, наконец, священник Сергиевской кладбищенской церкви в городе Орле (1891). — Центральный государственный исторический архив УССР (Киев), фонд 711, опись 1, дело 11032; Киевский городской архив, фонд 16, опись 465, дело 16366.

«предназначен» для дальнейшего обучения в духовной академии, в связи с чем и подписал следующий обязательный документ: «Я, нижеподписавшийся, студент Орловской духовной семинарии Афанасий Булгаков, предназначенный правлением семинарии к отправлению в Киевскую духовную академию, дал сию подписку правлению означенной семинарии в том, что по прибытии в академию обязуюсь не отказываться от поступления в оную, а по окончании в оной курса — от поступления на духовно-училищную службу». После чего получил вполне необходимые ему «прогонные и суточные на проезд, а также на обзаведение бельем и обувью».

Духовную академию в Киеве также окончил блистательно. На обороте его диплома следующий — частью типографский, частью рукописный — текст: «Поименованный в сем документе воспитанник с 15 августа 1881 года по 15 августа 1885 года состоял в академии на казенном содержании, за которое он... обязан прослужить в духовно-учебном ведомстве шесть годов... а в случае выхода из этого ведомства... должен возвратить употребленную на его содержание сумму...» — трехзначная сумма вписана [1].

Блистательно защитил магистерскую диссертацию («Очерки истории методизма», Киев, 1886), получив звание доцента.

Карьера преподавателя духовной академии — доцента, экстраординарного, потом ординарного профессора — была почетной. Но для своих сыновей он этой карьеры не хотел и твердо стремился дать своим детям светское образование.

В 1890 году А. И. Булгаков женился на молоденькой учительнице Карачевской прогимназии, дочери протоиерея, Варваре Михайловне Покровской.

Трудно сказать, больше ли средств было у ее отца, другого деда писателя, протоиерея Казанской церкви в городе Карачеве (той же Орловской губернии) Михаила Васильевича Покровского, или просто был он образованней, моложе, перспективней [2], — своим детям он дал образование светское.

---

[1] Документы приводятся впервые. —ЦГИА УССР, ф. 711 (Киевская духовная академия), оп. 1, д. 11032.

[2] «Более выдающийся, чем дед со стороны отца» — такую запись о карачевском протоирее, со слов Михаила Булгакова в конце 20-х годов, сделал друг писателя П. С. Попов. Интереснейшие записи Попова — они будут цитироваться и дальше — находятся в Отделе рукописей Библиотеки имени Ленина, ф. 218, картон 1269, ед. хр. 6.

Судя по тому, что Варвара Михайловна в свои двадцать лет была «преподавательницею и надзирательницею» женской прогимназии (каковую ее должность с гордостью отметил в ее брачном свидетельстве протоиерей, самолично венчавший дочь с доцентом Киевской академии), вероятнее всего, она окончила гимназию и, может быть, восьмой, дополнительный, «педагогический» класс, дававший звание учительницы. Для своего поколения и для своей среды она была женщиной незаурядно образованной. Два ее брата — Михаил и Николай — учились в университете и стали врачами.

Дети у Булгаковых — семеро, почти погодки — подрастали один за другим, крепкие мальчики и красивые, уверенные девочки [1]. Жалованье доцента академии было невелико, и отец параллельно с преподаванием в академии все время имел и другую службу: сначала преподавал историю в институте благородных девиц, потом, с 1893 года и уже до конца дней, служил в киевской цензуре. От случавшихся заработков помельче также не отказывался.

В конце 20-х годов Михаил Булгаков говорил П. С. Попову: «...Образ лампы с абажуром зеленого цвета. Это для меня очень важный образ. Возник он из детских впечатлений — образа моего отца, пишущего за столом». Думаю, лампа под зеленым абажуром на письменном столе отца часто горела за полночь...

Мир семьи был здесь прочен и радостен. И знакомые очень любили в этом доме бывать, а родственники — гостить. Радостной, даже праздничной атмосферу семьи делала мать.

«Мама, светлая королева»,— назвал ее старший сын. Белокурая, с очень светлыми (как у сына) глазами, приятно располневшая после семи родов и вместе с тем очень подвижная, живая (по словам ее дочери Надежды, Варвара Михайловна, уже овдовев, охотно играла в теннис со своими почти взрослыми детьми), она прекрасно управляла своим маленьким королевством, благосклонная, обожаемая, добрая королева с мягкой улыбкой и на редкость сильным, даже властным характером.

В этом доме жила музыка. Надежда Афанасьевна,

---

[1] Михаил (1891), Вера (1892), Надежда (1893), Варвара (1895), Николай (1898), Иван (1900) и Елена (1902).

сестра писателя, рассказывала мне: «По вечерам, уложив детей спать, мать играла на рояле Шопена. На скрипке играл отец. Он пел, и чаще всего «Нелюдимо наше море».

Очень любили оперу, особенно «Фауста», столь популярного в начале века. И симфоническую музыку, летние концерты в Купеческом саду над Днепром, пользовавшиеся у киевлян огромным успехом. Почти каждую весну в Киев приезжал Шаляпин и непременно пел в «Фаусте»...

В доме жили книги. Добрые и мудрые книги детства. Пушкин с его «Капитанской дочкой» и Лев Толстой. В девять лет с восторгом прочитанные Булгаковым и воспринятые им как приключенческий роман «Мертвые души». Фенимор Купер. Потом Салтыков-Щедрин.

И еще жила в доме любимая старая детская книжка о Саардамском плотнике. Наивная книжка теперь уже прочно забытого писателя П. Р. Фурмана, посвященная той поре в жизни царя Петра, когда Петр работал корабельным плотником в голландском городе Зандаме (Саардаме). В книжке был крупный шрифт и множество иллюстраций во всю страницу, и Петр, «мореплаватель и плотник», Петр, работник на троне, представал в ней доступным и добрым, веселым и сильным, с руками, одинаково хорошо владеющими и плотницким, и, если понадобится, хирургическим инструментом, и пером государственного деятеля, легендарный, сказочный, прекрасный Петр, вот такой: «Все с особенным удовольствием глядели на статного, прекрасного молодого человека, в черных, огненных глазах которого блистали ум и благородная гордость. Сам Блундвик чуть не снял шапки, взглянув на величественную наружность своего младшего работника».

Эту книжку, вероятно, в своем еще детстве читала мать. А может быть, и отец, потому что А. И. Булгаков родился в 1859 году, а книжка была написана в 1849-м. Потом одна за другой, подрастая, ее читали сестренки — Вера, Надя и Варя. И Коля, пойдя в приготовительный класс, вероятно, однажды принес ее из гимназической библиотеки, а через год ее же принес из гимназии Ваня, потому что библиотекой для младшеклассников в киевской Первой гимназии заведовал Павел Николаевич Бодянский, учитель истории, он очень любил свою библиотеку, историю и ребят и книги П. Р. Фурмана предлагал часто, а малыши его побаивались, и если он предлагал хорошо знакомую книжку, предпочитали не возражать, а взять и прочитать ее еще раз.

«Как часто читался у пышущей жаром изразцовой площади «Саардамский плотник»,— напишет Булгаков в «Белой гвардии». Книжка становилась приметой дома, частью неизменно повторяющегося детства. Потом, в романе Михаила Булгакова «Белая гвардия», Саардамский Плотник станет символом домашнего очага, вечного, как сама жизнь: «Все же, когда Турбиных и Тальберга не будет на свете, опять зазвучат клавиши, и выйдет к рампе разноцветный Валентин, в ложах будет пахнуть духами, и дома будут играть аккомпанемент женщины, окрашенные светом, потому что Фауст, как Саардамский Плотник,— совершенно бессмертен».

Детство и отрочество в памяти Михаила Булгакова навсегда остались как мир безмятежный и беспечальный. Это его слово: «беспечальный».

«Весной зацветали белым цветом сады, одевался в зелень Царский сад, солнце ломилось во все окна, зажигало в них пожары. А Днепр! А закаты! А Выдубецкий монастырь на склонах, зеленое море уступами сбегало к разноцветному ласковому Днепру... Времена, когда в садах самого прекрасного города нашей родины жило беспечальное юное поколение» (очерк «Киев-город», 1923).

«...И весна, весна и грохот в залах, гимназистки в зеленых передниках на бульваре, каштаны и май, и, главное, вечный маяк впереди — университет...» («Белая гвардия»).

Отсвет дома и детства окрашивал время в безмятежные тона в воспоминаниях писателя. Но время ни спокойным, ни безмятежным не было.

* * *

Собственного дома Булгаковы так и не приобрели. Снимали квартиру — на Воздвиженской, потом на Печерске, потом снова перебрались поближе к академии, в Кудрявский переулок (теперь это Кудрявская улица). Отсюда крутыми спусками было недалеко на Глубочицу и Подол.

Дом № 9 по Кудрявскому переулку — небольшой двухэтажный спокойный дом с двором и садом — принадлежал Вере Николаевне Петровой. Приходил с несколько всклокоченной седеющей бородкой и отрешенными глазами Дон-Кихота отец Веры Николаевны, крестный отец Миши и Вари Булгаковых — Николай Иванович Петров, профессор духовной академии.

Если бы я писала о детстве Михаила Булгакова роман, можно было бы сочинить прекрасный и длинный диалог — профессору Петрову и Афанасию Ивановичу Булгакову было что вспомнить. О той поре, когда один из них был уже профессором академии, а другой его любимым студентом, подающим очень большие надежды. О знаменитом аресте в 1884 году народовольца Петра Дашкевича, сокурсника А. И. Булгакова. И о последовавшей за этим арестом демонстрации студентов трех первых курсов академии... Афанасий Иванович учился тогда на третьем.

Процесс киевских народовольцев («процесс 12-ти») был замечателен тем, что в деле Дашкевича и его друзей не было провокаторов, не было предателей (следствие опиралось только на агентурные сведения). Петр Дашкевич — он жил в общежитии академии, в одном общежитии с А. И. Булгаковым, где, как потом выяснилось, случалось, скрывались и ночевали революционеры-народовольцы,— предстал на процессе на редкость замкнутым, прямо-таки фантастически замкнутым молодым человеком, который никогда и ни о чем с товарищами по ученью не беседовал. И склад народовольческих изданий в помещении духовной академии, открытый случайно служителями уже после ареста, устроил, разумеется, абсолютно один, так что ни одна решительно душа из его сокурсников и даже земляков не знала об этом...

А демонстрация была делом более внутренним, «академическим». Профессор Петров, которому как раз и поручили тогда расследование, проявил странную нерасторопность, пожалуй, бестолковость, чем даже заслужил неудовольствие и замечание начальства. Установить участников демонстрации тогда так и не удалось. Прелестная была ситуация: в демонстрации участвовали студенты трех курсов — 50 или 60 человек, но конкретно каждый опрошенный уверял, что именно его там не было и поэтому ни одной фамилии участвовавших в демонстрации однокурсников он назвать не может... [1]

---

[1] В архиве Киевской духовной академии имеется черновик характеристики, составленной перепуганным начальством академии: Петр Дашкевич «держал себя уединенно, избегая общества, но посещал городскую публичную библиотеку». Потом, сообразив, что уж ни с кем не общаться двадцатичетырехлетний студент не может, добавили (вписано карандашом): «Его же иногда посещали студенты университета». Но и это было подробностью, так сказать, с конца: по процессу киевских народовольцев вместе с Дашкевичем проходило несколько студентов университета (ЦГИА УССР, ф. 711, оп. 3, д. 1592).

Но Афанасий Иванович с возрастом становился еще молчаливей и сдержанней. И этих давних тем преподаватели духовной академии, полагаю, не подымали.

Была, однако, идея, которая никак не могла оставаться за порогом, когда Николай Иванович Петров входил в дом.

Профессор духовной академии Петров преподавал теорию словесности, историю русской и иностранных литератур. Был историком, этнографом, автором статей по музейному делу. Оставил описание древних рукописей, находившихся в Киеве, и описание коллекций старинных икон. Но страстью его была украинская литература, и в историю он впоследствии вошел именно этой стороной своей многосторонней ученой деятельности — как крупный украинский литературовед.

Был он, как и Булгаковы, русский. Сын сельского дьячка из Костромской губернии. И биография его была стандартной — духовная семинария, духовная академия в Киеве. Украинской литературой он заинтересовался сперва в связи с историей Киевской академии. Литература средневековья была, как известно, преимущественно церковного содержания, и статьи Н. И. Петрова, в 1880 году составившие книгу «Очерки из истории украинской литературы XVIII века», первоначально печатались в «Трудах Киевской духовной академии».

Но в 1884 году, злосчастном для начальства духовной академии, он выпустил книгу «Очерки истории украинской литературы XIX столетия». Девятнадцатое столетие еще стояло на дворе. В книге исследовались живые явления украинской литературы, приводились составленные по свежим следам и документам биографии недавно умерших писателей, разбирались произведения живых... В центре книги была статья о Шевченко, написанная с огромной любовью к поэту. Подробно освещалось творчество Марко Вовчок. Это было великолепное по полноте охвата материала, увлеченности изложения и самостоятельности оценок исследование.

На книге значилось: «Печатается с разрешения совета Киевской духовной академии». И был скандал. Был указ Святейшего Синода — «по возникшему вследствие одобрения советом Киевской духовной академии к напечатанию сочинения профессора той же академии Петрова под заглавием «Очерки украинской литературы» вопросу», — предлагавший впредь духовным академиям рассматривать, разрешать и издавать только те сочинения, которые непо-

средственно к их компетенции относятся, а именно: богословские сборники, диссертации и духовные журналы.

Н. И. Петров от увлечения своего не отказался, но снова ушел в век XVII и век XVIII (в 1911 году вышла его книга «Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков», 532 стр.). Чтобы оценить его упорство, стоит вспомнить, что в те годы самые слова «украинский язык» цензура стремилась изгнать из обращения, заменив их выражением «малороссийское наречие», а разрешение на издание какой-нибудь книги на украинском языке неуклонно снабжалось формулой: «Может быть дозволено к напечатанию под условием применения к малороссийскому тексту правил правописания русского языка» [1].

По-видимому, кроме дружеских отношений существовала и духовная близость между профессором Петровым и его бывшим студентом, а потом коллегой Афанасием Ивановичем Булгаковым. Эта мысль возникает, когда просматриваешь в архивах киевской цензуры, в которой А. И. Булгаков служил, составленные им бумаги и наталкиваешься на описки у этого очень дисциплинированного человека.

Вот, аннотируя присланную в цензуру украинскую книжку, он употребляет недозволенный эпитет — «ук(раинский)» — который тут же, не дописав, вычеркивает. Но, значит, про себя он этот народ и этот язык называл украинским — так, как назывались книги Н. И. Петрова, посвященные украинской литературе. Или на поступивший в цензуру совершенно четкий официальный запрос: «На каком славянском наречии изложен текст брошюры?» — отвечает неожиданно не по форме: «Этот листок написан на малорусском языке» [2].

Вероятно, с именем Николая Ивановича Петрова следует связать и тот факт, что Михаил Булгаков, его крестник, и хорошо знал и любил стихию устной украинской народной речи (это видно по языку романа «Белая гвардия», по обилию и безошибочности украинизмов в романе). Факт, тем более заслуживающий внимания, что в среде, к которой Булгаковы принадлежали по своему обществен-

---

[1] Труды Н. И. Петрова высоко оценены и современниками, и советским украинским литературоведением. В 1919 году, когда была создана Украинская академия наук, Н. И. Петров стал одним из ее первых академиков.

[2] ЦГИА УССР, ф. 294 (Канцелярия киевского отдельного цензора), оп. 1, д. 357, л. 134 и 162 (об.).

ному положению, украинским языком, как правило, не интересовались, не уважали его и, смею уверить, не знали.

* * *

В уже цитированном очерке «Киев-город» Михаил Булгаков писал: «Легендарные времена оборвались, и внезапно и грозно наступила история...» Но история наступала исподволь. Она была рядом — до поры неслышимая, неузнанная, неосознаваемая. И дыхание ее уже задевало легкие занавески детства.

Осенью 1900 года Михаил Булгаков поступил в приготовительный класс Второй киевской гимназии. В 1901-м перешел в первый класс и одновременно — в Первую, «Александровскую» гимназию, названную так в честь Александра I, некогда пожаловавшего этой гимназии особый статут. В Александровской гимназии Булгакову предстояло учиться восемь лет и потом описать ее в «Белой гвардии» и ввести на сцену в пьесе «Дни Турбиных».

Здания обеих гимназий почти рядом — они сохранились на бывшем Бибиковском бульваре, теперь бульваре Шевченко, дом № 14 и дом № 10. Из окон обеих был виден университет. «И вечный маяк впереди — университет...»

Все годы учения гимназиста Булгакова то глухо рокотал, то яростно кипел университет. В январе 1901 года 183 студента, участники сходки, были из университета исключены и отданы в солдаты. В. И. Ленин в «Искре» назвал этот факт «пощечиной русскому общественному мнению, симпатии которого к студенчеству очень хорошо известны правительству» [1].

Дома горела зеленая лампа, темная фигура отца горбилась за столом, и по крайней мере однажды — в июне 1900 года — в круге света лежал «Коммунистический манифест».

Отец, как я уже говорила, служил в цензуре. Учреждение называлось: Канцелярия киевского отдельного цензора. Должность: исполняющий обязанности цензора по иностранной цензуре. В обязанности А. И. входило просматривать поступавшие в цензуру книги на французском, немецком и английском. В том числе — присылавшиеся из жандармского управления. На сопроводительном письме стоял гриф: «Секретно», иногда: «Арестантское». Это означало, что книги изъяты при обыске и аресте.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 4, с. 394.

«Манифест» во французском переводе пришел к А. И. Булгакову именно таким путем. С вопросом, не относится ли эта «статья» по своему содержанию к произведениям, «предусмотренным» определенной статьей закона, и с требованием «сообщить» ее краткое содержание. Содержание А. И. изложил, может быть, несколько наивно, но добросовестно, мне кажется, даже с увлечением, отметив и то, что «цель коммунизма» — «уничтожение эксплоатации одного человека другим, одного народа другим», и то, что «цели коммунизма могут быть достигнуты только насильственным переворотом всего существующего общественного порядка, к ниспровержению которого и призываются соединенные силы пролетариев всех стран». Ни единого выпада против тезисов «Манифеста» не допустил. А по поводу того, не подпадает ли издание под указанную статью закона, уклончиво ответил, что этот вопрос может быть решен по суду...

...В доме № 9 по Кудрявскому переулку жили с 1895 года примерно по 1903 год. Первая дата точна: сохранился полицейский штемпель прописки — 20 августа 1895 года — на удостоверении («виде на жительство») А. И. Булгакова. Вторая дата более приблизительна — она взята из адресного справочника «Весь Киев» за 1903 год. Но справочники эти обычно составлялись заблаговременно, в конце предшествующего года, данные их иногда устаревали, и, может быть, в конце 1903 года Булгаковы уже съехали с этой квартиры. А если съехали, то, надо думать, сняли квартиру в доме напротив — в большом, четырехэтажном, многоквартирном доме № 10, ибо справочники за 1904 год их адрес указывают уже так: Кудрявский переулок, 10.

Но так или иначе, в октябре 1903 года Булгаковы жили в Кудрявском переулке, в доме № 9 или доме № 10, и гимназист третьего класса Михаил Булгаков, полагаю, не мог не заметить, что в переулке появился шпик. Переулок пустынен, подворотни небольших домов обычно закрыты, магазинов на этой улице нет — укрыться негде. И маячит одинокая фигура — под дождем и редкими порывами первого октябрьского снега, не теряя из виду единственный подъезд дома № 10 и вызывая любопытство липнущих к оконным стеклам горничных.

А может быть, двенадцатилетнему гимназисту попадалась навстречу и молодая женщина, за которой была установлена эта слежка,— быстрая, небольшого роста, немного скуластая («...лицо круглое, нос, рот и уши обыкновен-

ные... в черной с проломом шляпе, черной кофточке и такой же юбке»,— фиксировал филер). Она смеялась над филером, терпеливо водя его за собой в кондитерскую или булочную и решительно исчезая, если ей надо было отправиться по более важным делам.

В доме № 10 по Кудрявскому переулку во второй половине октября 1903 года жила Мария Ильинична Ульянова, и вместе с ней, прежде чем переехать на другой конец города, на Лабораторную улицу, жили ее мать, Мария Александровна Ульянова, и сестра Анна Ильинична. Филеров в переулке иногда собиралось двое или трое. Это когда вечером приходили Дмитрий Ульянов с женой, приводя за собой свой «хвост» [1].

Революция уже осеняла Россию своим крылом, и огненный отблеск ее ложился даже на этот заселенный профессорами духовной академии переулок...

А впрочем, впрочем, может быть, Булгаков был еще мал и, занятый своими мальчишечьими делами, драками и уроками, играми и отметками, впервые приоткрывавшейся ему великой литературой и великой музыкой, ничего не знал ни о событиях в университете, ни о служебных занятиях отца и шпика в переулке, может быть, не заметил. Две недели по утрам появлялся шпик, а потом исчез бесследно...

Надежно, как крепость, стояло величественное здание гимназии на бульваре, охраняемое двумя рядами огромных, еще первого поколения, тополей, и, может быть, это был его мир — тишина коридоров во время занятий, грохот большой перемены, латынь и словесность, не дававшаяся математика...

...Директором Александровской гимназии в булгаковские времена был Евгений Адрианович Бессмертный, «пожилой красавец с золотой бородкой, в новеньком форменном фраке. Он был мягкий, просвещенный человек, но его почему-то полагалось бояться». (Этот портрет Е. А. Бессмертного оставил учившийся в той же гимназии Константин Паустовский — в своей «Повести о жизни». И хотя Паустовский не мемуарист, а художник, на свое воображение полагающийся охотнее, чем на память, мне кажется, что портрет директора Бессмертного верен.)

Шел год 1903... Год 1904... В коридорах гимназии бы-

---

[1] Дневники наблюдений за членами Киевского комитета РСДРП хранятся в ЦГИА УССР; данные наблюдений за домом № 10 по Кудрявскому переулку — ф. 275 (Киевское охранное отделение), оп. 1, д. 11, лл. 293 и далее.

ла торжественная тишина, и служители еще не таскали в директорский кабинет вороха найденных в гимназии прокламаций. Но извещения от «попечителя учебного округа» уже шли. «Киевский губернатор... уведомил меня, что в Киеве подчинен гласному надзору полиции за принадлежность к преступному сообществу «Киевский комитет Российской социал-демократической рабочей партии» бывший студент Киевского политехнического института Александр Винтер...»

Этими извещениями в архивах гимназии пухло набиты папки за 1903 и 1904 годы. 1903, август: «Киевский губернатор... уведомил меня... гласному надзору полиции... за принадлежность к преступному сообществу «Киевский комитет РСДРП» и распространение подпольных изданий... Иван Глущенко... государственное преступление... Иван Тетеря... принадлежность к преступному сообществу «Харьковский комитет РСДРП» бывший студент Харьковского технологического института...» 1903, сентябрь: «...уведомил меня... в Киеве... гласному надзору... рабочий киевских железнодорожных мастерских Иван Фомин... За принадлежность к Киевскому комитету РСДРП... За хранение преступных изданий...» Октябрь... Ноябрь... Декабрь... Год 1904: «Киевский губернатор... уведомил меня... «Союз борьбы за освобождение рабочего класса»... «Социал-демократы Королевства Польского и Литвы»... Список студентов университета, кои уволены «за участие в беспорядках политического характера» и впредь «не должны быть допускаемы к педагогической деятельности, ни вновь принимаемы в число студентов высших учебных заведений». Список исключенных из Новороссийского университета. Список исключенных из Харьковского технологического института. Список учителей и учительниц Тверской губернии, коих в дальнейшем на государственную и общественную службу не принимать, а принятых уволить... Списки гимназистов Таганрогской, Кутаисской, Гомельской, Витебской, Самарской гимназий, «исключенных за их политическую неблагонадежность без права поступления в какое-либо учебное заведение»... Десятки листков... Сотни имен и фамилий...[1]

Прокламации в коридорах гимназии появились в феврале 1905 года. «Товарищи! Рабочие требуют себе куска хлеба насущного, а мы будем, следуя им, требовать хлеба

---

[1] Киевский городской архив, ф. 108 (Первая мужская гимназия), оп. 76, ед. хр. 4; оп. 77, ед. хр. 1.

духовного. Будем требовать назначения преподавателей по призванию, а не ремесленников... Пусть нас учат люди, а не чиновники...» Они появились во всех гимназиях города — бледно отпечатанные на гектографе листки, — отзвук волны забастовок, охвативших город[1].

Бастовали рабочие заводов и типографий, служащие, фармацевты. В течение недели бастовал, возглавленный большевиком Шлихтером, огромный коллектив управления железных дорог, заняв четырехэтажное здание управления на Театральной улице, позади оперного театра. Узкая Театральная улица, по которой Булгаков так часто спешил в гимназию, была запружена полицией, и шумела разгоняемая полицейскими студенческая толпа.

Потом была весна («...весна, весна и грохот в залах, гимназистки в зеленых передниках на бульваре...»), весна 1905 года, закончившаяся в Александровской гимназии событием знаменательным: недавний ученик этой гимназии, девятнадцатилетний Михайлов, теперь сдававший экзамены на аттестат зрелости экстерном, прямо в гимназическом коридоре ударил по лицу преподавателя латинского языка Косоногова.

У Паустовского в «Повести о жизни» описана подобная история, и гимназист назавтра после своего отчаянного поступка стреляется на лестнице гимназии... Экстерн Михайлов стреляться не стал. Назавтра после события он пришел к директору Бессмертному и принес свои извинения в том, что сделал это в стенах родной гимназии. Когда же ему предложили принести аналогичные извинения Косоногову на заседании педагогического совета, ответил, что сделает это при единственном условии — если Косоногов, упорно проваливавший его на экзаменах, признает свою вину в присутствии того же педагогического совета. Был 1905 год...

Летом в уездах горели помещичьи усадьбы и хлеба. Но университет затих. Затих политехнический институт. Студенты разъехались на каникулы.

Уехали на дачу Булгаковы (была у них с 1902 года дача в густолесной зеленой Буче). А потом наступила осень — светлой памяти осень 1905 года в Киеве...

---

[1] Директора гимназий поспешно отправляли найденные листки «попечителю Киевского учебного округа». В архиве «попечителя» (ЦГИА УССР, ф. 707, оп. 262, 1905, д. 1, ч. 2) сохранилась часть прокламаций, сопроводительные письма директоров гимназий, в их числе директора Первой гимназии.

В ту осень занятия в университете так и не начались: в актовом зале университета шли митинг за митингом. И находившийся на Владимирской, рядом с Александровской гимназией, университет, и расположенный на рабочей Шулявке Политехнический становятся революционной трибуной митингов и собраний.

Октябрьская всероссийская стачка находит в Киеве отклик сразу. Вслед за московскими железнодорожниками объявляют забастовку железнодорожники Киева — рабочие и служащие. К ним присоединяется Управление юго-западных железных дорог, потом Главные мастерские. На этот раз здание управления на Театральной наглухо заперто, забастовщики устраивают свой митинг в университете. Митинг длится несколько дней. Стачка становится всеобщей, и университет превращается в штаб стачки.

Тысячи людей толпятся на Владимирской перед университетом. Входят в его настежь раскрытые двери, заполняют лестницы, актовый зал... Среди них осторожные, все замечающие полицейские. Многие подробности митингов мы знаем из донесений пристава Лыбедского полицейского участка: «13-го сего октября в 11 час. утра в здание университета св. Владимира начала стекаться публика, которой к 1 часу дня... собралось до 10 тысяч, в числе ее были студенты университета, студенты-политехники, гимназисты, гимназистки, ...а также рабочая масса... В 1 час дня сборище это было открыто речью председателя сборища Шлихтера... Публика аплодировала, кричала... «Долой самодержавие», «Да здравствует Учредительное собрание» [1].

Актовый зал забит до отказа. Шлихтер ведет собрание, стоя на столе. Рядом с ним на столе один за другим появляются ораторы.

В одной из аудиторий университета идет отдельный митинг — общее собрание учащихся средних школ. Гимназисты Александровской гимназии на нем присутствуют (это доподлинно известно). Принимается решение о присоединении учащихся к забастовке. Было это, по-видимому, 13 октября («Была постановлена,— доносит 13 октября тот же пристав, — резолюция о немедленном распространении забастовки на все средние и низшие учебные заведения»). Шлихтер в своих воспоминаниях рассказывает, что появление делегации учащихся с их решением в актовом зале

---

[1] ЦГИА УССР, ф. 317 (Прокурор Киевской судебной палаты), оп. 1, д. 2810, лл. 7—8, 18—18 и др.

вызвало всеобщее ликование: детей обнимали и целовали, отовсюду звучали призывы к новой жизни, к трибуне в упоении тянулись тысячи рук [1].

В ту осень Михаил Булгаков стал учеником пятого класса. Ему было четырнадцать лет. Первые четыре класса гимназии считались младшими, пятый — восьмой были старшие классы, и именно старшие так активно охвачены были революционными настроениями.

И дома не было безмятежности и тишины. Прекратила занятия Киевская духовная академия. Студенты требовали автономии, права выбирать деканов и ректора, принимать участие в решении многих насущных вопросов. Из Святейшего Синода пришла яростная телеграмма: «Синод постановил студентов если к первому ноября не начнут занятий распустить и академию закрыть до будущего учебного года». Студенты ответили отказом приступить к занятиям. И даже профессоров уже начинали обуревать сумасшедшие планы об изменении устава духовных академий, о независимости от местных духовных властей, о том, чтобы ректором академии могло бы стать не духовное, а светское лицо из числа профессоров академии...

14 октября митинг в университете начался с восьми часов утра. Пришли рабочие, служащие, студенты. Как отметил в новом своем донесении тот же пристав, «много было подростков», присутствовали «воспитанники и воспитанницы всех средних и низших учебных заведений Киева». С десяти часов группы агитаторов, в их числе гимназисты-старшеклассники, стали покидать университет, отправляясь на предприятия и в учебные заведения — останавливать работу и прекращать занятия. Закрылись фабрики и заводы, учреждения и учебные заведения. Остановились трамваи, стали закрываться магазины, пекарни. К забастовке не присоединились только почта, телеграф, электростанция и городской водопровод. Там стояли войска. В городе было объявлено военное положение...

Потом был «Манифест» 17 октября, расстрел демонстрации на Думской площади, черносотенные погромы. Войска, введенные в город «для защиты мирного населения», грабили лавки на Подоле и, по распоряжению офицеров, арестовывали тех, кто пытался оборонять свою жизнь и имущество с оружием в руках. Университет был закрыт. В городе шли аресты...

---

[1] См.: Шліхтер О. Г. Київ за жовтневих днів 1905 року. В кн.: Шліхтер О. Г. Вибрані твори. Київ, 1959.

А забастовки в гимназии, по-видимому, продолжались.

Их следы в архивах очень слабы. Протоколы педагогического совета, главный источник информации о внутренней жизни гимназии, последовательно и, конечно, намеренно обходят молчанием всю эту цепь митингов, сходок и забастовок в стенах гимназии. Был, надо думать, директор Бессмертный не только человеком «мягким и просвещенным», но и осмотрительным, и достаточно твердым, делавшим все, чтобы оградить «горячие головы» своих учеников от того, что считал непоправимым,— от исключения с «волчьим билетом». Но вот в архиве гимназии письмо из учебного округа, адресованное директорам ряда гимназий, в том числе директору Первой гимназии, об «упорно продолжающейся забастовке старших классов некоторых учебных заведений». По датам в письме, по дате самого письма видно, что по крайней мере 29 октября забастовка старшеклассников продолжалась и конца ей не было видно[1]. Да и протоколы педсовета при всей их осторожности все же зафиксировали — в связи с «ненормальностью хода учебных занятий» в первом полугодии 1905/06 учебного года — катастрофическое невыполнение учебных планов. Прорывы в прохождении программ были таковы, что вряд ли «беспорядки» ограничились двухнедельным срывом занятий в октябре.

Но одно событие в протоколах педсовета все-таки отмечено точно — стачка 12 декабря 1905 года.

...Уже шла в беспощадное наступление реакция, не останавливаясь ни перед чем. Либеральная буржуазия от революции отшатнулась. Энтузиазм в кругах интеллигенции увял. Героическое восстание саперов в Киеве, начавшееся праздничным маршем под трубы военного оркестра среди все прибывающей толпы горожан, закончилось неравным сражением восставших — солдат и рабочих — с окружившими их войсками. Были убитые, раненые, захваченные на поле боя, брошенные в тюрьмы, обреченные на расстрел. Город снова был на военном положении. Шли аресты, и всюду стояли войска.

Но революция продолжалась. В дни Декабрьского вооруженного восстания в Москве Киевский рабочий Совет призвал рабочих Киева присоединиться к всеобщей политической забастовке. «Комитет среднеучебников», революционная организация киевских средних учебных заведений, отозвался на этот призыв листовкой: «Принимая во

---

[1] Киевский городской архив, ф. 108, оп. 78, д. 2.

внимание, что российский пролетариат объявил всеобщую политическую забастовку, и считаясь с тем, что Киевский совет рабочих депутатов постановил присоединиться к ней ...с целью выражения сочувствия и солидарности всему борющемуся пролетариату, мы объявляем забастовку, приглашая товарищей к ней присоединиться»[1].

12 декабря, назавтра после начала забастовки, в очень тяжелые для революции дни, Александровская гимназия присоединилась к стачке.

Мы могли бы ничего не узнать и об этом событии, если бы не запрос из канцелярии учебного округа: «Г. Директору Киевской 1-ой гимназии. Прошу вас, милостивый государь, предложить педагогическому совету вверенного вам учебного заведения, если в нем имели место беспорядки 12 сего декабря, обсудить эти беспорядки, установить зачинщиков их и применить к ним соответствующие меры взыскания»[2]. Реакция наступала, начальство чувствовало себя уверенней и уже требовало отчетов о «беспорядках» и расправ.

16 декабря педагогический совет указанное событие обсудил. Были выяснены подробности и продолжительность ученической сходки и то, что состоялась она в седьмом классе первого отделения, определилось приблизительное количество собравшихся и имена «депутатов», отправившихся по классам прекращать занятия, и уж конечно имена делегатов, явившихся с требованиями в учительскую, и имена присутствовавших на сходке «посторонних лиц». Но ничего этого в протоколе педагогического совета не отразилось. Было кратко записано, что педагогический совет поручает директору (или, как тогда писали, «просит господина директора») «формулировать ответ окружному начальству».

В представленном некоторое время спустя докладе «господин директор» весьма интересно и прекрасным стилем изложил свое мнение о «восприимчивых, горячих головах», которые с жадностью впитывают в себя со стороны (со стороны, заметьте!) политические учения и, увлекаясь сами, увлекают и других, но тем не менее, согласитесь, несправедливо считать их «единственными виновниками ненормальностей в жизни гимназии». Отметил, что «беспорядки» 12 декабря были одним из наиболее острых момен-

---

[1] ЦГИА УССР, ф. 707, оп. 262, 1905, д. 1, ч. 2, лл. 20—21.
[2] Киевский городской архив, ф. 108, оп. 78, д. 2.

тов «массового движения учащихся». Попытался даже дипломатично (и явно игнорируя истину) повернуть дело так, что будто бы увлечение юношества политикой явилось следствием «Манифеста» 17 октября, «вызвавшего всю страну к сознательной политической жизни». Но ни одной подробности сходки не привел и ни одной фамилии участников ее не назвал.

Существенной информации из этого доклада не почерпнешь. Не почерпнуло ее и начальство. Гимназии было сделано замечание по поводу недостаточно обстоятельного ведения протоколов и истребовано письменное изложение «особого мнения» не согласившихся с директором педагогов.

Имевшие «особое мнение» учителя свои аргументы изложили. Особенно обстоятельно — «законоучитель» Трегубов и уже известный нам латинист Косоногов. Последний, в частности, весьма логично заметил, что ученические беспорядки никак не могли быть вызваны «высочайшим манифестом», ибо начало им положил знаменитый ученический митинг в университете, состоявшийся, как известно, до манифеста. Но то ли все еще горела у Косоногова щека после памятной пощечины экстерна Михайлова, то ли въевшаяся дисциплина чиновника не позволяла ему ослушаться «господина директора» — ни одной фамилии не привел и он...

Совершенно замолчать происходившие в гимназии события нельзя было, а посему приняли предложенное директором решение: всех учеников старших классов лишить отметки по поведению за первое полугодие 1905/06 учебного года.

Обтянутые в суровый холст «Общие ведомости» Александровской гимназии за тот учебный год сохранились. Против фамилии Булгакова Михаила, православного, сына чиновника, вместо отметок по поведению за первую и вторую четверть — две пустые графы.

Событиям 1905 года будет посвящено одно из самых первых произведений Михаила Булгакова — четырехактная драма «Братья Турбины».

* * *

Летом 1906 года внезапно заболел отец. Сразу же стало видно, что надвигается катастрофа. Это была гипертония, в ее тяжелой, почечной форме, которую тогда не умели ни распознавать, ни лечить и которую (или, как говорят

медики, предрасположение к которой) унаследовал Михаил Булгаков. На семью обрушились расходы — несколько месяцев Афанасия Ивановича лечили в Москве, надвигался страх за будущее.

До сих пор у семьи все было впереди — успешно начатая карьера отца, представлявшееся надежным и светлым будущее детей. А теперь оказалось, что единственное, что в семье действительно было, это семеро ребят — мальчики и девочки, из которых самый старший, Михаил, пошел лишь в шестой класс, а младшие — Николай, Иван, Леля — еще совсем не учились, и не было ни имений, ни сбережений, не было даже дома, а только наемная квартира, за которую надо было платить. И звания ординарного профессора, и тридцатилетней выслуги лет, дававших право на достаточную пенсию, тоже не было.

Думаю, что Варвара Михайловна свою незаурядную силу воли проявила уже тогда. Многое взяли на себя друзья отца, и прежде всего А. А. Глаголев, молодой профессор духовной академии и священник церкви Николая Доброго на Подоле, тот самый «отец Александр», который так тепло запечатлен на первых страницах романа «Белая гвардия». В декабре 1906 года совет академии срочно оформил присуждение А. И. Булгакову ученой степени доктора богословия и отправил в Синод ходатайство о назначении А. И. Булгакова «ординарным профессором сверх штата». Срочно была назначена денежная премия за последний его богословский труд, хотя представить этот труд на конкурс А. И. уже не мог (представили задним числом, нарушив все сроки, друзья), — это была форма денежной помощи семье. В конце февраля пришло постановление Синода об утверждении А. И. Булгакова в звании ординарного профессора, и, нисколько не медля, в марте, за два дня до его смерти, совет академии рассматривает «прошение» А. И. об увольнении его по болезни с «полным окладом пенсии, причитающейся ординарному профессору за тридцатилетнюю службу», хотя прослужил он только двадцать два года, и успевает решение об этом принять и направить на утверждение в Синод. Пенсия — три тысячи рублей в год — отныне останется семье...

В марте 1907 года отца похоронили. Варвара Михайловна, вспомнив свой девичий опыт учительницы, попробовала работать. Отец Александр предложил ей давать уроки его маленькому сыну. В 1908—1909 годах она инспектриса на вечерних женских общеобразовательных курсах (сохранились два ее деловых письма). Адресный справоч-

ник «Весь Киев» за 1912 год называет ее казначеем Фребелевского общества.

Несмотря на профессорскую пенсию, материально было достаточно трудно. Может быть, потому, что пенсия оставалась неизменной, а цены росли и угрожающе повышалась плата за обучение. Два раза в год со всей своей настойчивостью Варвара Михайловна добивалась освобождения мальчиков — сначала Михаила, потом Николая, потом Ивана — от платы за обучение. «Оставшись вдовою с семью малолетними детьми и находясь в тяжелом материальном положении, покорнейше прошу ваше превосходительство освободить от платы за право учения сына моего. . .» — таких прошений Варвары Михайловны в архивах гимназии множество. Почти в каждом из них строки: «Кроме того, сын мой Николай поет в гимназическом хоре», «Кроме того, мои сыновья Николай и Иван оба поют в гимназическом церковном хоре». Семья была музыкальной, но в хоре этом мальчики пели, пожалуй, не из любви к музыке. Ребята зарабатывали свое право учиться. . .

. . .В «Повести о жизни» Константин Паустовский рассказывает, как однажды застал свою мать в приемной директора гимназии — такой вот просительницей, и был потрясен этим открытием до глубины души. Думаю, что это художественное преувеличение: в Первой гимназии учились дети интеллигентов, прошения об освобождении от платы за обучение были обычаем, в архивах гимназии ими наполнены толстейшие папки. Здесь множество прошений М. Паустовской за обоих сыновей — Константина и его старшего брата Вадима. Здесь прошения, отчаянные, нередко с резолюцией «отказать», написанные матерью Николая Сынгаевского, одного из любимейших друзей детства Михаила Булгакова. И такие же, два раза в год, прошения «отставного поручика» Богданова: одноклассником и очень близким товарищем Михаила Булгакова был Богданов Борис. . . А для других близких, любимых друзей Булгакова — Платона и Александра Гдешинских — гимназия была вообще недостижима. Эти очень одаренные мальчики были сыновьями помощника библиотекаря духовной академии, получавшего мизерное жалованье (значительно меньшее, чем вдовья пенсия Варвары Михайловны), и учились в духовном училище, потом в духовной семинарии, потому что это было бесплатно. И все-таки оба они оставили семинарию: сначала Платон, решительно поступив в Политехнический институт, потом Александр, вдохновленный поступком старшего брата и, как он любил

говорить, под влиянием Михаила Булгакова,— в консерваторию.

Варвара Михайловна не терпела уныния. Дом Булгаковых — с 1906 года жили на Андреевском спуске, 13,— был шумный, праздничный, молодой. К своим семерым прибавилась племянница, приехавшая в Киев учиться на Высших женских курсах, и двое племянников, гимназисты, отец которых, священник русской миссии в Токио, служил в Японии.

Инна Васильевна Кончаковская, дочь живших в первом этаже хозяев дома, подружка и ровесница младшей Булгаковой, Лели, рассказывает: «Варвара Михайловна устраивала журфиксы — нечто вроде приемов в определенный день — по субботам. Молодежи собиралось — масса. . .»

Но кроме этих дней были и другие праздники. Александр Гдешинский, Сашка (трогательной своей открытостью похожий на Лариосика — не Лариосика «Белой гвардии», а Лариосика пьесы «Дни Турбиных»), в 1939 году писал Михаилу Булгакову: «В Киеве у нас стоит прекрасная погода, такая багряная и теплая, как всегда была ко дню 17 сентября, когда мы с Платоном, причепурившись, шли вечером на Андреевский спуск». А 17 сентября именины Надежды и Веры. «Я часто вспоминаю день 8-го ноября, проведенный в вашем доме. . .» 8 ноября праздновали именины Михаила [1].

И были самодеятельные спектакли — летом, на даче. Сохранились фотографии — приставные бороды, фантастические одеяния, раскрашенные, веселые лица. Если бы не надписи, сделанные впоследствии Надеждой Афанасьевной, Булгакова на них, пожалуй, и не узнать бы. И попрежнему были книги. И по-прежнему было много — еще больше — музыки. Варя стала учиться в консерватории — по классу рояля. Вера, окончив гимназию, пела в известном тогда хоре Кошица. Приходил со своей скрипкой Саша Гдешинский. И Булгаков брал уроки скрипки и неплохо играл на рояле, большей частью из своих любимых опер — «Фауста», «Аиды», «Травиаты». Пел. У него был мягкий, красивый баритон. (Надежда Афанасьевна, говоря об этом, добавляла: «В школьные годы он мечтал стать оперным артистом. На столе у него стоял портрет Льва

---

[1] Письма А. П. Гдешинского, любовно и с большой полнотой сбереженные Булгаковым, находятся в рукописном отделе Института русской литературы (ИРЛИ) в Ленинграде — ф. 369, ед. хр. 374. Цитируемые письма — от 3 октября и 19 ноября 1939 года.

Сибирякова — очень популярный в те годы бас — с автографом: «Мечты иногда претворяются в действительность».)

Гдешинский, вспоминая дом своих родителей в Киеве, на углу Волошской и Ильинской, в нескольких минутах ходьбы от Андреевского спуска, писал Булгакову в 1939 году: «...мы давно уже ждем шагов, прыгающих через ступеньки... звонок, и появляется, в особенности помню зимой, твоя фигура в шубе с поднятым воротником, и слышится твой баритон: «Здравствуйте, друзья мои!»

В 1909 году Михаил Булгаков поступил на медицинский факультет университета. В 1910 или 1911-м познакомился с юной Татьяной Лаппа, приехавшей из Саратова в гости к тетке. В его учении — это видно из его зачетной книжки — происходит какой-то срыв: две зимы, в 1911—1913 годах, он почти не учится и экзамены сдавать перестает. Любовь? Творчество? Он что-то пишет в эту пору, прозу, не дошедшую до нас. Однажды, показывая сестре Надежде свои рассказы,— ей помнится, что было это в конце 1912 года,— сказал: «Вот увидишь, я буду писателем».

Весной 1913 года Булгаков и Татьяна повенчались. Венчал их отец Александр в церкви Николая Доброго на Подоле, и свидетелями были друзья — Борис Богданов, Саша и Платон Гдешинские и один из «японцев» — двоюродный брат Костя Булгаков.

Михаил Булгаков был студентом четвертого курса, когда началась первая мировая война.

В доме на Андреевском спуске, где по-прежнему жила Варвара Михайловна с Верой, Варей и младшими, и в другом — тоже на Андреевском, напротив собора, где Булгаков и Татьяна сняли комнату,— стали появляться люди в военных шинелях — близкие, друзья, вчерашние гимназисты и студенты.

Студент-медик Михаил Булгаков работал в госпитале. Тася старалась не отставать от него и тоже устроилась в госпиталь. Тоненькая, она носила тяжелые ведра с едой на четвертый этаж («теперь это называется — санитаркой»), потом стала сестрой милосердия.

Учился в эти годы Булгаков очень серьезно. («По-моему, он тогда не писал,— говорит Татьяна Николаевна.— Когда ему было писать? Он очень много занимался. И потом нужны были деньги — давал уроки. И молодая семья. . .») Теперь он сдавал свои зачеты в срок, и любимый профессор его Феофил Гаврилович Яновский, знаменитейший и до революции, и в советское время терапевт, неизменно ставил в его зачетной книжке пятерки своим микроскопическим, вытягивающимся в линию почерком, так что «весьма» едва различимо, а «удовлетворительно» угадывается.

Весной 1916 года Михаил Булгаков окончил курс, сдал выпускные экзамены, получив тринадцать пятерок (одиннадцати «отлично», или, как тогда писали, «весьма удовлетворительно», было достаточно для получения «степени лекаря с отличием»), и, не дожидаясь выдачи диплома, уехал на Юго-Западный фронт — добровольцем Красного Креста. Татьяна Николаевна отправилась вслед за ним — сестрой милосердия.

Он сразу же оказывается в гуще военных событий: именно здесь летом 1916 года происходит знаменитое наступление под командованием генерала Брусилова («Брусиловский прорыв»). Булгаков работает в госпитале в Каменец-Подольском, затем в освобожденных в июне 1916 года Черновцах. Здесь он делает свои первые хирургические операции и позже, в сельской больнице, уже не будет таким зеленым новичком, как его герой из «Записок юного врача».

В сентябре Михаил Булгаков с фронта был отозван — в порядке мобилизации (бывают такие парадоксы) — в Москву, а затем «в распоряжение смоленского губернатора». Сельские больницы, оголенные военным призывом, оставались совсем без врачей. Их срочно замещали выпускниками. Так Михаил Булгаков, военнообязанный, «ратник ополчения второго разряда», стал заведующим и единственным врачом Никольской сельской больницы в глухом Сычевском уезде.

Потом, в «Записках юного врача», этот период предстанет едва ли не как самый светлый в его биографии — благословенный и трудный период испытания мужества и врачебного мастерства, творческой, полезной и признанной работы.

Но тогда, надо думать, было достаточно тяжело. Саша Гдешинский получил от Булгакова письмо, начинающееся словами: «Перед моим умственным взором проходишь ты, в смокинге и белом пластроне, шагающий по ногам первых рядов партера, а я...» Гдешинский запомнил, что Булгаков писал ему из Никольского, а потом рассказывал — об ужасающей народной темноте, об огромном распространении сифилиса, с которым молодой врач сражался яростно и неотступно, о «кулацкой, черствой натуре» жителей и о «высоком наслаждении умственного труда в глубоком одиночестве ночей, вдали от шума и людей». (В кавычках, увы, выражения Гдешинского: письмо Булгакова не сохранилось.)[1]

Молодой врач Михаил Булгаков делал ампутации и прививки, вскрывал нарывы, принимал роды. Все, что делает сельский врач, осенним бездорожьем и зимними вьюгами замкнутый на своем участке. В удостоверении, которое он получил от земской управы через год, значится, что он «зарекомендовал себя энергичным и неутомимым работ-

---

[1] Записано А. П. Гдешинским в 1940 году по просьбе сестры писателя — Н. А. Земской.

ником на земском поприще», приводится цифра принятых им за год больных,— та же, что и в «Записках юного врача»,— 15 361, и перечисляются его хирургические и акушерские операции, в том числе все те, что потом были описаны в «Записках юного врача» — трахеотомия (см. рассказ «Стальное горло»), ампутация бедра («Полотенце с петухом»), поворот на ножку («Крещение поворотом»), вскрытие абсцессов, вправление вывихов и многое, многое другое. «Удаление осколков раздробленных ребер после огнестрельного ранения» (описанное в рассказе «Пропавший глаз») указано тоже.

Была зима 1916—1917 года, начало 1917 года, Февральская революция...

Политические события той зимы в повести «Морфий», в дневнике сельского врача Полякова, запечатлены туманно и глухо: «2 марта. Слухи о чем-то грандиозном. Будто бы свергли Николая II... 10 марта. Там происходит революция...» И все...

В обрамляющей новелле этой повести, написанной от лица доктора Бомгарда, о той же зиме 1916—1917 года: «Но если кто-нибудь, подобно мне, просидел в снегу зимой, в строгих и бедных лесах летом, — полтора года, не отлучаясь ни на один день, если кто-нибудь разрывал бандероль на газете от прошлой недели с таким сердечным биением...»

И в «Записках юного врача»: «Порою нас заносило вовсе снегом, выла несусветная метель, мы по два дня сидели в Мурьевской больнице, не посылали даже в Вознесенск за девять верст за газетами, и долгими вечерами я мерил и мерил свой кабинет и жадно хотел газет, так жадно, как в детстве жаждал куперовского «Следопыта»...» Мурьевская больница здесь — псевдоним Никольской, Вознесенск — станция Шаховская.

Булгаков автобиографичен. Иногда обманчиво автобиографичен. Зима эта для него, в отличие от его персонажей, безвыездной не была. В начале марта, т. е. непосредственно после Февральской революции и, может быть, в связи с нею, он ездил в Киев. Был в канцелярии университета, получил наконец свой диплом и другие документы, оставил расписку и дату: 7 марта 1917 года.

Осенью главного врача Никольской больницы переводят в Вязьму — заведующим инфекционным и венерическим отделением городской земской больницы.

В повести «Морфий»:

«Уютнейшая вещь керосиновая лампа, но я за электричество!

И вот я увидел их вновь наконец, обольстительные электрические лампочки!..

На перекрестке стоял живой милиционер... сено устилало площадь, и шли, и ехали, и разговаривали, в будке торговали вчерашними московскими газетами, содержащими в себе потрясающие известия, невдалеке призывно пересвистывались московские поезда. Словом, это была цивилизация, Вавилон, Невский проспект.

О больнице и говорить не приходится. В ней было хирургическое отделение, терапевтическое, заразное, акушерское... В больнице был старший врач, три ординатора (кроме меня), фельдшера, акушерки, сиделки, аптека и лаборатория. Лаборатория, подумать только!.. Я стал спать по ночам, потому что не слышалось более под моими окнами зловещего ночного стука, который мог поднять меня и увлечь в тьму на опасность и неизбежность...»

У молодого врача появляются мысли о научной деятельности, планы серьезного совершенствования в медицине. Сестру Надежду, оказавшуюся в эти дни в Москве, он просил подобрать для него нужные медицинские книги.

...События Октября застали Булгакова в Вязьме. Они были грозны, стремительны, непонятны.

«Мы живем в полной неизвестности, вот уже четыре дня ниоткуда не получаем никаких известий»,— писала жена Булгакова Татьяна (она была с ним и в Никольском, и в Вязьме) Надежде в Москву 30 октября 1917 года [1].

Думаю, Булгаков побывал в Москве в первых числах ноября — очень уж это близко от Вязьмы и очень уж рвался он туда. Во всяком случае, достоверно, что в начале декабря того же года он в Москве был. Ездил добиваться демобилизации, чтобы оставить Вязьму. Не добился. Прежде чем вернуться, поехал в Саратов, к родным жены.

В последний день 1917 года писал сестре Наде: «Недавно в поездке в Москву и Саратов мне пришлось видеть воочию то, что больше я не хотел бы видеть. Я видел, как толпы бьют стекла в поездах, видел, как бьют людей. Видел разрушенные и обгоревшие дома в Москве. Видел го-

---

[1] Письма Булгаковых к близким сохранила Н. А. Земская. Они находятся в Отделе рукописей Библиотеки имени Ленина, ф. 562, к. 19, ед. хр. 21.

лодные хвосты у лавок, затравленных и жалких офицеров...»

...Еще несколько лет назад семья Булгаковых была так далека от каких бы то ни было военных традиций. Мама «мечтала об одном, чтобы ее сыновья стали инженерами путей сообщения». Но офицерские шинели товарищей по гимназии, уходивших на фронт. Раненые в Каменец-Подольском и Черновицком госпиталях... Весной сестра Варя вышла замуж за кадрового военного. Летом вышла замуж Надя — ее муж, Андрей Земский, филолог, окончил университет, сейчас прапорщик-артиллерист, его дивизион в Царском Селе. Мама писала в сентябре, что Коля поступает в военное училище... Это становилось мучительно личным. И Киев снился, как будет сниться теперь всегда в годы разлуки. «Я спал сейчас, и мне приснился Киев, знакомые и милые лица, приснилось, что играют на пианино...» (из того же письма).

Связь с Киевом, с матерью, с братьями, все время рвалась. Политические события в Киеве с самого начала развивались особенно сложно, загадочно и противоречиво.

После октябрьского переворота в Киеве у власти оказалась контрреволюционная Центральная Рада. Только в конце января по старому стилю — около середины февраля по новому — пришедшие с севера отряды петроградских рабочих и солдат вместе с восставшими арсенальцами освободили Киев и установили здесь советскую власть.

(Потом, когда впечатления отстоятся, Булгаков в «Белой гвардии» расскажет об этих событиях так: «Когда же к концу знаменитого года в Городе произошло уже много чудесных и странных событий и родились в нем какие-то люди, не имеющие сапог, но имеющие широкие шаровары, выглядывающие из-под солдатских серых шинелей, и люди эти заявили, что они не пойдут ни в коем случае из Города на фронт, потому что на фронте им делать нечего, что они останутся здесь, в Городе, Тальберг сделался раздражительным и сухо заявил, что это не то, что нужно, пошлая оперетка. И он оказался до известной степени прав: вышла действительно оперетка, но не простая, а с большим кровопролитием. Людей в шароварах в два счета выгнали из Города серые разрозненные полки, которые пришли откуда-то из-за лесов, с равнины, ведущей к Москве».)

В феврале, в тот короткий промежуток времени, когда Киев становится советским, Булгаков освобождается наконец от службы в земстве и вместе с женой уезжает в Киев. Его поезд был едва ли не последним — 1 марта го-

род захватили германские войска. Началась немецкая оккупация.

Булгаковы снова живут на Андреевском спуске, 13. На парадной двери появляется табличка о часах приема врача-венеролога, вероятно, такая же, как в романе «Белая гвардия», и в комнате с дверью на маленький балкон, как раз над парадным входом, Михаил Булгаков устраивает свой врачебный кабинет. Семья увеличилась: Варя живет теперь здесь с мужем. Семья уменьшилась. Мать сказала: «Дети уже выросли» — и вместе с самой младшей, Лелей, переехала наконец к доктору Воскресенскому, своему второму мужу, в тот самый дом окнами на Андреевскую церковь (Андреевский спуск, 38), где некогда снимали комнату Миша и Тася.

А фантасмагория смены властей в Киеве продолжалась.

В обозе у немецких оккупантов вернулась Центральная Рада. («Это был большой сюрприз,— продолжает в «Белой гвардии» Булгаков.— Тальберг растерянно улыбался, но ничего не боялся, потому что шаровары при немцах были очень тихие, никого убивать не смели и даже сами ходили по улицам как бы с некоторой опаской, и вид у них был такой, словно у неуверенных гостей».)

Не прошло и двух месяцев, как Центральную Раду немцы разогнали, и на кулацко-помещичьем съезде был провозглашен «гетман всея Украины» Скоропадский.

Власти менялись, как актеры на сцене, и в «Белой гвардии» нелюбимый Булгаковым Тальберг то и дело повторяет свое любимое слово «оперетка».

Но, кажется, не было более опереточного спектакля (или более наглого циркового представления), чем это самое «избрание» гетмана всея Украины. «По какой-то странной насмешке судьбы и истории,— пишет Булгаков,— избрание его, состоявшееся в апреле знаменитого года, произошло в цирке. Будущим историкам это, вероятно, даст обильный материал для юмора». Тогдашние газеты этот спектакль описывали подробно. Опереточный гетман, одетый в эффектную черкеску, эффектно и внезапно появлялся на сцене второго яруса цирка и в своей эффектной русско-украинской речи обещал «твердую власть», которая одна «может восстановить порядок». Раздавались приветственные возгласы, и преданные взоры обращались к гетману, но сцена уже была пуста, «Ясновельможный гетман отбыл!» — объявлял председательствующий. И за всем этим спектаклем, подоплекой его, в речах, лозунгах, вы-

криках с мест горела лютая злоба землевладельцев — помещиков и богатейшей части кулачества, яростная надежда на восстановление собственности на землю, ненависть к революции...

В декабре 1918 года Булгаков стал свидетелем того, как гетманское правительство бежало, бросив свои войска на произвол судьбы, стал свидетелем кровавой волчьей схватки между двумя контрреволюционными силами — служившими гетману белогвардейскими войсками и петлюровскими националистами. Эти события опишет неоднократно — в «Белой гвардии», в «Днях Турбиных», в «Необыкновенных приключениях доктора»...

Видел эти события близко: 13 декабря доктор Булгаков был мобилизован в гетманские войска и, прежде чем они развалились, предоставив ему полную возможность ощутить себя дезертиром, сутки в них прослужил.

Как свидетельствует со слов писателя П. С. Попов (в уже цитированных записях конца 20-х годов), 14 декабря 1918 года Михаил Булгаков «был на улицах Киева. Пережил близкое тому, что имеется в романе».

Что было с ним в этот день? То же, что с Алексеем Турбиным в «Белой гвардии»? Когда Турбин («Есть же такая сила, что заставляет иногда глянуть вниз с обрыва в горах...») делает «десять лишних шагов» и выходит на Владимирскую улицу? И потом, как охотники одинокого волка, петлюровцы гонят его под выстрелами по улицам Города?

«...Второй вырвался из-за угла и дергал затвор. На лице первого ошеломление сменилось непонятной, зловещей радостью.— Тю! — крикнул он,— бачь, Петро: офицер.— Вид у него при этом был такой, словно внезапно он, охотник, при самой дороге увидел зайца... По-волчьи обернувшись на угонке на углу Мало-Провальной улицы, Турбин увидал, как черная дырка сзади оделась совершенно круглым и бледным огнем, и, наддав ходу, он свернул в Мало-Провальную улицу... Еще раз обернувшись, он, не спеша, выпустил три пули...» Потом ранение, женщина, возникающая в черной мшистой стене, ограждающей наглухо снежный узор деревьев в саду...

Что-то такое в жизни Булгакова было. Хотя... Ранен он не был. И женщины такой в его биографии, кажется, не было... Мало-Провальная, впрочем, была. Она называлась и теперь называется Мало-Подвальная. И калитку в стене, и многоярусный, белый, загадочный сад (увы, не сохранившийся, там многократно строили, перестраивали,

равняли, так что холм почти разрушен) очень хорошо знал. В этом месте — в одном из прелестнейших мест старого Киева, в нижнем ярусе таинственного сада — на Мало-Подвальной, 13 (согласитесь, Булгаков не мог сохранить этот номер дома в романе, это выглядело бы слишком нарочито: Андреевский спуск, 13, Мало-Подвальная, 13), жил друг детства — Коля Сынгаевский, Николай Николаевич Сынгаевский, столь пронзительно похожий и внешне, и некоторыми фактами своей биографии на Виктора Викторовича Мышлаевского, по крайней мере как он написан в романе и в первой редакции пьесы «Дни Турбиных»...

А вот и другое булгаковское изображение этого дня — в иронических, даже гротескных и все-таки в значительной степени автобиографических «Необыкновенных приключениях доктора», написанных до «Белой гвардии» и впервые опубликованных в 1922 году. Может быть, оно ближе к тому, что было?

«Меня мобилизовала пятая по счету власть...

Пятую власть выкинули, а я чуть жизни не лишился... К пяти часам дня все спуталось. Мороз. На восточной окраине пулеметы стрекотали. Это — «ихние». На западной пулеметы — «наши». Бегут какие-то с винтовками. Вообще — вздор. Извозчики едут. Слышу, говорят: «Новая власть тут»...

«Ваша часть (какая, к черту, она моя!!) на Владимирской». Бегу по Владимирской и ничего не понимаю. Суматоха какая-то. Спрашиваю всех, где «моя» часть... Но все летят, и никто не отвечает. И вдруг вижу — какие-то с красными хвостами на шапках пересекают улицу и кричат:

— Держи его! Держи!

Я оглянулся — кого это?

Оказывается — меня!

Тут только я сообразил, что надо было делать,— просто-напросто бежать домой! И я кинулся бежать. Какое счастье, что догадался юркнуть в переулок. А там сад. Забор. Я на забор.

Те кричат:

— Стой!

Но как я ни неопытен во всех этих войнах, я понял инстинктом, что стоять вовсе не следует. И через забор. Вслед: трах! трах!

И вот откуда-то злобный взъерошенный белый пес ко мне. Ухватился за шинель, рвет вдребезги. Я свесился с забора. Одной рукой держусь, в другой банка с иодом (200 г). Великолепный германский иод. Размышлять

некогда. Сзади топот. Погубит меня пес. Размахнулся и ударил его банкой по голове. Пес моментально окрасился в рыжий цвет, взвыл и исчез. Я через сад. Калитка. Переулок. Тишина. Домой...»

Впрочем, кто знает, может быть, и это освещение событий украшено не только иронией, но и великолепной булгаковской фантазией... Во всяком случае, отношение писателя к гетманщине («пятой власти») и к мобилизации своей в «добровольческие» войска («какая, к черту, она моя!!») заслуживает внимания...

В городе установилась петлюровщина. «Хуже нее ничего на свете не может быть»,— сказано в «Необыкновенных приключениях доктора». Было тягостно, гнусно и непонятно. Занявшие город петлюровцы рыскали по дворам, высаживали двери — искали офицеров, ночью же на Владимирской горке воровски и подло расстреливали большевиков.

Театры опустели. С наступлением ранних зимних сумерек на улицах грабежи. А частный прием врача — двери, открытые настежь...

...Показывая Татьяне Николаевне страницы этой рукописи, я спросила, правильно ли я написала: «Двери, открытые настежь»? Она сказала: «Это так и было». Раздавался стук или звонок. Она шла открывать. «К врачу»,— говорил незнакомый человек, и его впускали. Приходили проститутки. Кто только не приходил...

«И такие приходили тоже»,— говорит Татьяна Николаевна, перед ней лежит сделанная мною выписка из романа «Белая гвардия», вот эта: «В первом человеке все было волчье, так почему-то показалось Василисе. Лицо его узкое, глаза маленькие, глубоко сидящие, кожа серенькая, усы торчали клочьями, и небритые щеки запали сухими бороздами, он как-то странно косил, смотрел исподлобья и тут, даже в узком пространстве, успел показать, что идет нечеловеческой, ныряющей походкой привычного к снегу и траве существа... На голове у волка была папаха, и синий лоскут, обшитый сусальным позументом, свисал набок. Второй — гигант, занял почти до потолка переднюю Василисы... Третий был с провалившимся носом, изъеденным сбоку гноеточащей коростой, и сшитой и изуродованной шрамом губой. На голове у него старая офицерская фуражка с красным околышем и следом от кокарды, на теле двубортный солдатский старинный мундир с медными, позеленевшими пуговицами...» И кто-то из них был

вооружен. И чьи-то глаза злобно ощупывали вешалку в передней, потом кабинет и самую фигуру врача...

Сроку петлюровщине было отпущено полтора месяца. И к концу этого срока двадцатисемилетнего врача Михаила Булгакова петлюровцы мобилизовали.

Это очень краткое по времени событие в биографии писателя — дня два, может быть, немного больше — было огромным в жизни его души. Там, у петлюровцев, на Слободке, Булгаков видел своими глазами зверское убийство человека, то самое, что так точно будет описано на последних страницах «Белой гвардии»: «В ночь со второго на третье февраля у входа на Цепной Мост через Днепр человека в разорванном и черном пальто, с лицом синим и красным в потеках крови волокли по снегу два хлопца, а пан куренной бежал с ним рядом и бил его шомполом по голове...»

И, вероятно, видел не только это — судя по тому, как упорно повторяются отдельные мотивы в рассказе «Я убил» и в прозаическом фрагменте «В ночь на третье число» (фрагмент имеет подзаголовок «Из романа «Алый мах»), в «Белой гвардии» и «Днях Турбиных», даже в «Беге».

Вероятно, явью был дезертир-сечевик, возникающий в отрывке из «Алого маха» и потом в «Днях Турбиных», тенью прошедший в рассказе «Я убил». Может быть, реальностью была женщина, которая в рассказе на гибель себе врывается с обвинениями к петлюровскому полковнику, как ворвется к Хлудову Серафима в «Беге». И уж безусловно существовала мерзостная рожа петлюровского полковника, описанного в рассказе «Я убил» как полковник Лещенко, а в отрывке «В ночь на третье число» — как «гнусная обезьяна в алой шапке» полковник Мащенко.

Один из автобиографических персонажей ранней прозы Булгакова в этой ситуации седеет. Другой стреляет в петлюровского садиста. Писатель не поседел. И, кажется, не стрелял. Но жгучая ненависть к насилию, смешавшись с нестерпимой жаждой мира («покоя»), навсегда потрясла его душу и, пожалуй, была первым сильным толчком, определившим его окончательный переход от медицины к литературе...

В ночь на третье февраля из отступающих петлюровских войск Булгаков бежал. Может быть, это было так, как в уже упомянутом фрагменте из «Алого маха»:

«...Бежали серым стадом сечевики. И некому их было удерживать. Бежала и синяя дивизия нестройными толпами, и хвостатые шапки гайдамаков плясали над черной лентой... У белой церкви с колоннами доктор Бакалейников вдруг отделился от черной ленты и, не чувствуя сердца, на странных негнущихся ногах пошел в сторону прямо на церковь. Ближе колонны. Еще ближе. Спину начали жечь как будто тысячи взглядов. Боже, все заколочено! Нет ни души. Куда бежать? Куда? И вот оно сзади, наконец, страшное:

— Стый!

Ближе колонна. Сердца нет.

— Стый! Сты-ый!

Тут доктор Бакалейников — солидный человек — сорвался и кинулся бежать так, что засвистело в лицо.

— Тримай! Тримай його!!

Раз. Грохнуло. Раз. Грохнуло. Удар. Удар. Удар. Третья колонна. Миг. Четвертая колонна. Пятая. Тут доктор случайно выиграл жизнь, кинулся в переулок. Иначе бы в момент догнали конные гайдамаки на освещенной, прямой, заколоченной Александровской улице. Но дальше — сеть переулков кривых и черных. Прощайте!»

Правда, Татьяна Николаевна рассказывает эту историю чуть проще: «Не стреляли... Войска шли по Александровской. Это очень близко от дома. Он чуть поотстал... Потом еще немножко... Отстал совсем и побежал домой».

Под утро в город вошла разведка Щорса, а еще через два дня в Киеве снова установилась советская власть — на всю весну и все лето 1919 года.

* * *

В тот год в своем кабинете врача с дверью на маленький балкон Булгаков пишет «Записки земского врача» (позже он назовет их «Записками юного врача»).

Уже врезался в его воображение навсегда госпиталь в дни наступления на Юго-Западном фронте и умерший на его руках солдат, который придет в вещем сне к доктору Турбину («Грубые его черты, прекрасно памятные доктору Турбину, собственноручно перевязавшему смертельную рану Жилина, ныне были неузнаваемы...»). Уже был растерзанный на Слободке и нещадно перебитые петлюровцами в здании музея юнкера. Улицы были запятнаны кровью. Кровью гражданской войны были залиты «червонные поля» любимой им Украины. Но на страницах, кото-

рые он писал, не было крови, кроме крови на стерильнейшем операционном столе и благословенной крови родов. И не было выстрелов, кроме выстрелов по волкам в зимнем лесу. Рождались рассказы, на первый взгляд очень далекие от жгучих противоречий гражданской войны, на самом же деле, как, собственно, все значительные произведения Булгакова, полные внутренней, скрытой, страстной публицистической мысли.

Та первая редакция рассказов не сохранилась. Булгаков перепишет их осенью 1921 года (он именно переписывал свои произведения, из старой тетради в новую, попутно правя, кое-что выбрасывая, иные страницы при этом пересказывал) и еще позже, в 1925—1926 годах, по мере их публикации в журнале «Медицинский работник» (единственной прижизненной публикации «Записок юного врача»), в какой-то степени отредактирует их снова. Но существенной переработке эти рассказы уже не подвергнет. Они так и останутся не сведенными воедино. Село в одном рассказе будет называться Мурьевым, в другом — Никольским, и юному врачу в одно и то же время будет то двадцать четыре года, то двадцать три, и навсегда останется загадкой для редакторов, какой, собственно, из двух рассказов открывает «Записки» — «Полотенце с петухом» или «Стальное горло», потому что в цикле этом явно два равноправных первых рассказа.

Эти неувязки подтверждают, что правка 1921 и 1925 годов была частичной и первоначальный смысл и пафос этих рассказов существенно изменить не могла.

Это были рассказы о первых шагах молодого врача. Поэтичные, оптимистические, светло окрашенные юмором. Непостижимо насквозь пронизанные светом рассказы, действие которых происходит то в непроглядную вьюжную ночь, то в маленькой операционной, освещенной жалкой керосиновой лампой с покривившимся жестяным абажуром, то в деревенской избе, где сельский врач принимает трудные роды «по локоть в крови и по глаза в поту».

Счастье самоотвержения, радость победы над своим неумением и неопытностью, радость приобщения к великому могуществу знания, перед которым отступает самая смерть. И человеческие лица в этих рассказах сияли удивительной красотой,— так бывают прекрасны только первые больные в глазах молодого врача да еще первые ученики в первый год работы молодого учителя.

Юный врач рассказывает о девочке, которую надо было спасать от дифтерита: «Я посмотрел на нее и забыл на

время оперативную хирургию, одиночество, мой негодный университетский груз, забыл все решительно из-за красоты девочки...» О попавшей в мялку девушке, которой ему предстояло сделать свою ошеломляюще первую ампутацию бедра: «На белом лице у нее, как гипсовая, неподвижная, потухала действительно редкостная красота...» И самая природа, сто раз ругаемая молодым врачом природа бедных смоленских лесов с осенней распутицей и зимними вьюгами,— тоже взволнованна и прекрасна.

Описываются весенние роды у реки, и все здесь важно — и то, что этой вот бабе пришлось рожать на дороге у реки, потому что «дурак свекор» не дал лошади («Ах, до чего темный народ»,— жалостливо сказала Пелагея Ивановна), и торжествующее: «Мы с Пелагеей Ивановной приняли младенца мужского пола. Живого приняли и мать спасли»! Но важна и «первая жиденькая бледная зеленая травка», и этот «веселый рев воды, рвущейся через потемневшие бревенчатые устои моста», и ветер — «ветер летел нам навстречу, сладостный и дикий ветер русской весны».

В этих рассказах все время свершается нечто прекрасное — на помощь человеку, погибающему от болезни, невежества, несчастного случая, приходит светлый разум интеллигента, его воля, его всепобеждающий самоотверженный долг.

Яростное вдохновение долга, упорно венчаемое неизбежным чудом победы, становится пафосом этих рассказов. Долг предстает в них могущественной, прямо-таки материальной силой. Долг интеллигента, подымающий человека на вершины вдохновения и мужества, на вершины того действенного самоотречения, которое, может быть, и есть талант.

...Булгаков с самого начала назвал свою книгу «Записками... врача» и этим подчеркнул ее связь с «Записками врача» В. В. Вересаева, вышедшими в начале века. Между этими произведениями действительно существует связь. И одновременно — противостояние. (Речь идет не о художественном противостоянии, хотя надо помнить, что «Записки врача» Вересаева — публицистика, «Записки» же юного врача — полнокровная и образная проза.)

В центре «Записок» Вересаева тоже был молодой врач. Честный, но трагически беспомощный молодой врач, в беспомощности которого Вересаев видел воплощение неразрешимых противоречий самой медицины того времени во всех ее аспектах — научном, гуманном и социальном. Врачебный опыт Вересаева и Булгакова разделяли пят-

надцать — двадцать лет. Их книги — примерно такой же срок. В тогдашней медицине за эти годы мало что изменилось. Так же стискивал насмерть гортани детей дифтерит, ставя рано или поздно каждого земского врача перед необходимостью опасной операции трахеотомии (сечения трахеи). Так же перед каждым земским врачом, отрезанным от прочего мира непроезжими дорогами, вставали неотвратимым испытанием травмы с большой потерей крови, неправильные роды. У писателей был очень похожий жизненный материал. Книги же оказались контрастными.

Молодому врачу Булгакова удается все. Это у Вересаева умирала девочка от неудачной трахеотомии, и у каждого, кто хоть раз читал его книгу, на всю жизнь остается в ушах этот жуткий скрежет зубов мучительно и безголосо погибающего ребенка. Юный врач Булгакова выходит победителем в подобной ситуации. Писатель властно овладевает нашим вниманием и ведет нас в приемную, в операционную. Вместе с юным врачом, ужасающимся своей неопытности, мы склоняемся над медицинской книгой, лихорадочно листая страницы. Вместе с юным врачом в яростном отчаянии переживаем все подробности битвы на поле операционного стола. Но какие бы смятенные мысли ни бились в его мозгу («Ведь мог же я не предлагать операцию, и Лидка спокойно умерла бы у меня в палате, а теперь она умрет с разорванным горлом. . .» «Только дойду домой — и застрелюсь»), его лицо — лицо врача — решительно, голос тверд и руки делают все, что должны сделать.

Это у Вересаева молодой земский врач, к которому привезли истекающего кровью раненого, не посмел взяться за сложную операцию. Наложил повязку, отправил раненого в город — по дороге тот скончался от потери крови. Юный врач Булгакова тоже вчерашний студент, только что, кажется, получивший на экзамене позорную тройку за эти самые «раны в упор»: «И вот я здесь один. Черт его знает, что бывает при ранах в упор, но когда здесь передо мной на операционном столе лежал человек и пузыристая пена, розовая от крови, вскакивала у него на губах, разве я потерялся? Нет, хотя вся грудь у него в упор была разнесена волчьей дробью, и было видно легкое, и мясо груди висело клоками, разве я потерялся? И через полтора месяца он ушел у меня из больницы живой».

И дело не в том, что в центре «Записок» Вересаева плохой врач. Вересаев приводит множество документов, письма, факты из газет. Целое поколение молодых врачей предстает у него беспомощным и безоружным. И дело не

в том, что в «Записках юного врача» выведен врач хороший (хотя, как уже говорилось выше, основа «Записок» Булгакова совершенно реальна). В «Записках юного врача» вообще нет плохих врачей. Легендарный Липонтий, чей образ все время вырисовывается на заднем плане. Всеведущий старичок с прокуренной бороденкой, двадцать пять лет проработавший в больнице, к которому ездит за советами юный врач. И сам юный врач, и его двойник с замученными глазами, на мгновенье возникающий в рассказе «Вьюга». И всегда безотказные в работе помощники сельского врача — фельдшер и две акушерки («Моя рать»,— любовно говорит о них молодой доктор). Подвижническое, самоотверженное, вдохновенное как бы пронизывает самое дело, которому посвятил себя молодой врач, и уж потом жарким отблеском ложится на его личность.

Вера писателя в могущество знания и интеллекта, в силу человеческого духа и воли очень близки нам, нынешним. Прозрачная ясность окрашенного иронией языка этих рассказов, их глубокая доверительность подкупают. И мы не сразу замечаем некую особенность «Записок юного врача» и, может быть, не заметили бы ее вовсе, если б не сравнение с Вересаевым, к которому нас так полемически прямо отсылает Булгаков.

Вересаев рассказывал о больном мальчишке-сапожнике, которого надо было не лечить, а вырвать из гнусных условий труда. Вересаев писал: «Ко мне приходит прачка с экземою рук, ломовой извозчик с грыжею, прядильщик с чахоткою; я назначаю им мази, пелоты и порошки — и неверным голосом, сам стыдясь комедии, которую разыгрываю, говорю им, что главное условие для выздоровления — это то, чтобы прачка не мочила себе рук, ломовой извозчик не поднимал тяжестей, а прядильщик избегал пыльных помещений. Они в ответ вздыхают, благодарят за мази и порошки и объясняют, что дела своего бросить не могут, потому что им нужно есть». Медицина лечит только богатых, горячо доказывал Вересаев.

В «Записках юного врача» ничего этого нет. Нет социальных противоречий. Нет нищеты. Есть трагические или даже роковые (как в рассказе «Вьюга») стечения обстоятельств. И — невежество, невежество, невежество. . .

Невежество, против которого юный врач идет, как ему, уставшему, представляется в полусне, «не то с мечом, не то со стетоскопом».

Эта особенность «Записок юного врача» конечно же не

случайность и не просчет. В этих рассказах, написанных в годы гражданской войны, — скрытый, внутренний пафос.

Был разгул петлюровщины, гнусность интервенции, было чудовищное обесценение величайшей из ценностей — человеческой жизни. И новое, на чьих знаменах были справедливость и мир, тоже рождалось в крови и насилии. Художественная память писателя искала других образов, других картин, искала почву, на которую можно было опереться в своем неприятии насилия и смерти. Сквозь пристрастие этой художественной памяти просеивались, уходили, терялись нищета и озлобленность деревни. Оставался благотворный труд сельского интеллигента — труд прекрасный, мудрый и человечный.

Булгаков развертывал героические бои на поле операционного стола, увлекающие и захватывающие, как боевые операции. «Пальцы мои шарили по сухой, пылающей коже, я смотрел в зрачки, постукивал по ребрам, слушал, как таинственно бьет в глубине сердце, и нес в себе одну мысль — как его спасти? И этого — спасти. И этого! Всех!» И свет керосинового фонаря на воротах сельской больницы горел в его рассказах как маленький, неугасимый, теплый свет знания, добра и любви к людям.

Булгаков разворачивал образы, зримые и в своей зримости казавшиеся непреложными, пытаясь убедить — читателя или себя? — что просвещение и героический, самоотверженный труд интеллигенции произведут прочнейшие изменения в жизни общества.

Удалось ли ему доказать это самому себе?

* * *

Всю весну и все лето 1919 года в городе стояла советская власть. Улицы расцветились флагами и красными транспарантами: «Мир хижинам — война дворцам!» Первого мая на Крещатике высились ярко расписанные триумфальные арки и карнавальное шествие образовывало праздничные водовороты вокруг трибун и сценических площадок: здесь актеры разыгрывали интермедии и сатирические сценки, вовлекая зрителей в массовое действие. Перед зданием бывшей думы, в котором теперь находился ревком, поэты и актеры читали революционные стихи. Марджанов поставил в бывшем Соловцовском театре свой знаменитый спектакль «Овечий источник», и в течение по-

лутора месяцев ежевечерне, когда падал занавес, зал вставал и пел «Интернационал».

Иногда доносились звуки перестрелки с городских окраин: там отбивали очередной налет какой-нибудь банды атамана Зеленого или атамана Струка. Случалось, на всем скаку прорывая заслон, такая банда появлялась прямо в центре... На западе шли сражения с белополяками и копил свои силы Петлюра. На юге и юго-востоке был Деникин.

К концу августа вокруг Киева с трех сторон стягиваются деникинско-петлюровские клещи. 30 августа Красная Армия оставляет город. Вверх по Днепру уходят пароходы и последними, отстреливаясь, катера знаменитого «матроса Полупанова». С горы во дворе булгаковского дома это, должно быть, хорошо видно.

31 утром в город входят петлюровские войска. На городской думе вывешивается плакат: «Да здравствует самостийная Украина!». Газеты успевают объявить, что днем ожидается приезд Симона Петлюры. Но вместо Петлюры днем на Крещатике появляются разъезды деникинской разведки, и еще до вечера (по образному выражению художника Бор. Ефимова, находившегося в те дни в Киеве) «петлюровский шакал отступил с жалобным воем, испугавшись злобного рычания и щелканья зубов более крупного и свирепого хищника — деникинского волка» [1].

С 1 сентября в городе деникинцы. Террор, разруха, поборы — и жестокие мобилизации. В своей грязной газете «Киевлянин» В. В. Шульгин помещает статью с громким заголовком: «Спасители родины, спасите русскую интеллигенцию!» — демагогическое обоснование начавщегося «вывоза» интеллигенции на юг.

Деникинцы чувствовали себя очень непрочно. Под видом мобилизации шла усиленная отправка в белые тылы специалистов и врачей. В этой обстановке был мобилизован в деникинские войска и отправлен на юг Михаил Булгаков.

Вероятно, без этого нового тяжелого события в его жизни, без этих насыщенных трагическими впечатлениями месяцев службы в яростных, а потом разваливающихся

---

[1] Ефимов Бор. Сорок лет. Записки художника-сатирика. М., 1961, с. 48.

деникинских войсках, не было бы Булгакова-баталиста с его безошибочным знанием войны и гражданской войны, не было бы романа «Белая гвардия» и не было бы «Бега».

В анкетах и автобиографиях Булгаков на факте своей службы в белых войсках не останавливался. Но из «Необыкновенных приключений доктора» явственно видно, что военный врач Михаил Булгаков по крайней мере в конце сентября был уже на Северном Кавказе. В «Необыкновенных приключениях доктора» описан бой под Чечен-аулом с такой точностью, с какой мог это сделать только его участник. (Другие произведения ранней прозы Булгакова, затерявшиеся в кавказских газетах 1919 и 1920 годов и, возможно, посвященные гражданской войне, до сих пор нам попросту неизвестны.)

Факт отъезда Булгакова из Киева осенью 1919 года долгое время казался непонятным, даже загадочным. В. Я. Лакшин, один из первых биографов Булгакова, попробовал объяснить его так: «В революцию люди взрослеют быстро... И мне не кажется случайностью, что вчерашний «лекарь с отличием», не имевший как будто оснований жаловаться на свою профессию, вдруг, будто ни с того ни с сего, бросил частную медицинскую практику в Киеве, сел на поезд и покатил невесть куда через измученную войной и голодом страну, а по дороге внезапно понял то, о чем прежде лишь догадывался: его судьба — быть не врачом, а писателем» [1].

Лакшин, пишущий здесь о «неслучайности» и трактующий этот факт все-таки как случайность, попытался связать его с известными строками «Автобиографии» Михаила Булгакова, написанной в 1924 году: «Как-то ночью в 1919 году, глухой осенью, едучи в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку из-под керосина, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнес рассказ в редакцию газеты. Там его напечатали...»

В свете «Необыкновенных приключений доктора» это сопоставление отпало. В цитируемой «Автобиографии» явно описано другое событие, другой поезд, ноябрьская ночь в какой-то поездке по Северному Кавказу и первая публикация Михаила Булгакова, до сих пор нам неизвестная, — не то в Грозном, не то во Владикавказе, а может быть, в Пятигорске (известна только дата ее в записи

---

[1] Лакшин В. Я. О прозе Михаила Булгакова и о нем самом. В кн.: Михаил Булгаков. Избранная проза. М., 1966, с. 6.

П. С. Попова: 19 ноября 1919 года[1]). Из Киева же Булгаков уехал раньше — по-видимому, в сентябре, в ясную и теплую пору первой половины сентября, когда на Украине все еще стояло полное, щедрое лето...

Зачем оставляет родной дом и близких в эту благодатную пору года человек, который короткое время спустя явится нам в военной шинели с красным крестом на рукаве? По мобилизации, надо думать. Зная характер событий и личность Михаила Булгакова, можно предположить еще конкретней: по насильственной мобилизации...

Между тем в печати появилась новая версия тех давних событий. Она принадлежала М. О. Чудаковой и была сформулирована так: «В августе 1919 года он покинул город, уехав на юг»[2]. Он — это Булгаков, город — Киев. Велика важность — август или сентябрь. Но в августе в Киеве была советская власть, и если был август, то получается, что Булгаков в белую армию ушел добровольно — при советской власти и, может быть, через линию фронта...

Из персонажей драмы «Дни Турбиных» в таком духе мог поступить только один — капитан Студзинский. Михаил Булгаков и Студзинский?

Никаких аргументов приведено не было. Но ведь и у меня не было контраргументов. Не сомневаюсь, что документы о мобилизации когда-нибудь будут найдены. Но архивные документы иногда приходится искать годами, и всплывают они обычно не там и не тогда, где и когда их ждешь. Поэтому я сделала единственное, что могла: попросила в журнале «Юность» командировку и поехала сначала к Татьяне Николаевне, в Туапсе, потом в Грозный и Чечен-аул, на место событий. Это было весной 1975 года.

Поезд в Туапсе пришел рано утром. Я шла пешком через сонный солнечный город, стараясь прийти не слишком рано. И долго стояла на лестничной площадке перед закрытой дверью, прежде чем решилась позвонить.

...Они разошлись в 1924 году, весной 1924 года, когда роман «Белая гвардия» был едва закончен. Уходил, отколовшись, целый пласт его жизни. И ее тоже. Их юная любовь, студенческий семейный быт, фронтовые госпитали,

---

[1] Биография М. А. Булгакова, составленная П. С. Поповым в марте — апреле 1940 г. — Архив Н. А. Земской.

[2] Чудакова М. О. Условие существования. «В мире книг», 1974, № 12, с. 79.

сельская больница, дороги гражданской войны... И два с половиной года в Москве, в комнате на Большой Садовой, «Гудок» и «Накануне», и ночи работы над «Белой гвардией», его рабочие и ее бессонные ночи. Он отдавался роману весь, у него леденели ноги и руки, по ночам она грела воду, делала горячие ванны для ног и рук.

Был день, когда он пришел в последний раз. Смущенный, почему-то с бутылкой шампанского. («Это что, полагается так разводиться, с шампанским?» — насмешливо и строго скажет она мне, а может быть, и не мне, а ему, в прошлое.) Он мялся, чувствовал себя виноватым. Объяснения не получалось. Она смотрела на него своими сумрачными синими глазами из-под сдвинутых черных непрощающих бровей. Она была горда и объяснений не хотела. Но об одном он попросил твердо. Это было смыслом его последнего разговора с ней. Пусть их прошлое будет только их прошлым. Пусть она обещает не таить зла и никому не рассказывать то, что знает о нем.

Она не стала уточнять. Чего не рассказывать? Что в своем прошлом он хочет утаить? Просто дала слово...

В 1968 году я попробовала списаться с ней. Она ответила так: «К сожалению, ответить на Ваши вопросы не могу. Слишком много времени прошло, и почти все забыто...» Примерно так отвечала потом и другим — литературоведам, диссертантам, просто любителям, тем, кто ей писал, и тем, кто приезжал к ней: «Я ничего не помню... Слишком много времени прошло...»

А факты жизни писателя, даты, анкеты и произведения между тем сложились в хронологию. Биография расписалась с точностью почти до каждого дня. Тайна обветшала, перестала быть тайной. Потом оказалось, что тайны не было. То единственное, о чем он просил ее не рассказывать,— о его службе в белой армии — было давным-давно рассказано им в этих самых «Необыкновенных приключениях доктора», опубликованных в московском журнале «Рупор» в 1922 году... Да и положа руку на сердце — какие тайны могли быть у писателя Михаила Булгакова от нас, его читателей, которым он оставлял в наследство свою художественную прозу и свою драматургию, с потрясающей искренностью и до немыслимых глубин раскрыв в них себя, свой духовный мир, свою судьбу?

Теперь Татьяне Николаевне было за восемьдесят. Она жила совсем одна. Давно уже носила другую фамилию, овдовела. И был еще один нюанс в ее молчании, невидимый диссертантам. Ее уже начали донимать знакомые в

Туапсе. Слава Булгакова росла, поклонники писателя появились среди ее знакомых. Ее сдержанность вызывала у них негодование. Она им казалась женщиной, которая не поняла Булгакова! Они же его, разумеется, понимали и настоятельно пытались растолковать это ей и всем, кто согласен был слушать. Она не умела и не хотела спорить. Была горда. От этих знакомых тоже защищалась молчанием...

Вот так я стояла перед ее дверью, долго не решаясь позвонить... Татьяна Николаевна встретила меня сурово, как бы заслоняясь завесой неприступности, но дверь открыла широко, сразу же пригласив войти. Хмурилась, сказала, что ни о чем рассказывать не будет, но усадила за стол и сама села напротив. Потом ей стало интересно: я привезла публикации, рукописи. Некоторые публикации она уже знала, рукопись тут же принялась читать. Потом растрогалась: увидела надпись-посвящение, сделанную на публикации Вл. Огневым, членом редколлегии журнала «Юность». Простодушно спросила: «А откуда меня знают в журнале «Юность»?» И вдруг стало ясно видно, что суровость ее — напускная, что ей трудно удерживать эту суровость, и проступило то, чего она не хотела показывать: ее благородство и гордость, ее редкостная душевная теплота и беззащитная доверчивость.

Не буду рассказывать, как мне удалось ее «разговорить». Может быть, ключ был просто в том, что я помнила письма Михаила Булгакова и ее имя в этих письмах («Буквально до смерти устаю... Счастлив только тогда, когда Таська поит меня горячим чаем... Таськина помощь для меня не поддается учету...»). Помнила рассказы сестры писателя Надежды Афанасьевны Земской, строгие ее слова, что перед Тасей он навсегда виноват... И ту не допускающую возражений почтительность, с какой произносила ее имя Елена Сергеевна Булгакова, последняя любовь, жена и вдова писателя.

Это было не интервью. Пили чай, гуляли по набережной. Обедали в большом и пустынном зале нового ресторана, в котором она, оказывается, давно хотела побывать, да все не было повода. Официантка оставила на столе белый листок оплаченного счета. Татьяна Николаевна взглянула на листок, на меня, молча, одними глазами, сказала: «А разве... счет не нужен? Редакция не оплатит?..» — «Ну, нет! — усмехнулась я так же молча.— Вы думаете, как в «Накануне», когда Булгаков вместе с очерком о ресторане представил ресторанный счет, притом на двоих, сказав, что

без дамы он в ресторан не ходит? Ведь дамой его, кажется, были вы?» Она поняла, вспомнила, рассмеялась. Рассмеялась, разумеется, вслух. Недаром она была женой Булгакова. Эта женщина принадлежала к той редкой породе людей, с которыми можно разговаривать молча...

На улице она превращалась в маленькую старушку, медленно и сосредоточенно преодолевающую пространство. А дома чувствовала себя свободно, держалась прямо, двигалась легко, и я видела ее высокой, тоненькой, очень стройной, какой ее видел когда-то Булгаков...

Не буду пересказывать всего, что я услышала тогда от Татьяны Николаевны. У нас было два дня — полных два дня вместе, почти двое суток... Некоторые бесценные свидетельства Татьяны Николаевны были приведены потом в моих журнальных публикациях (после первой же статьи, в которой упоминалось ее имя и цитировались ее слова, получила письмо: «Это все как было... Целую Вас. Ваша Т. Н.»). Некоторые ее высказывания приведены здесь, на страницах этой книги. Заклятие с ее уст мне, кажется, удалось снять. Нет, она не стала выступать или писать мемуары. И активности в дружбе с литературоведами проявлять не стала. Но к литераторам и любителям, появлявшимся у нее, стала с тех пор благосклонней. В некоторых из них нашла настоящих друзей. Тем, кто ее хорошо понимал, много рассказывала, тепло, живо, всегда немножко по-разному, потому что помнила не слова свои, а факты, образы, впечатления...

А вопрос, ради которого я, собственно, и приехала, был задан прямо. Я спросила не так: в августе или сентябре 1919 года Михаил Булгаков оставил Киев? За столько десятилетий память может и ошибиться в дате. А вот так: тогда, ранней осенью 1919 года, Булгаков выехал на белый юг — по мобилизации, при белых? Или, может быть, при советской власти, сам?

Ее глаза вспыхнули гневом. Вот уж чего не было! Конечно, он был мобилизован! Конечно, при деникинцах!

Конечно, при деникинцах... Та самая публикация в журнале «Юность», которую я привезла Татьяне Николаевне[1], имела и другое продолжение. В фельетоне Булгакова «Неделя просвещения» насмешливо и доброжелательно упоминался тромбонист Ломбард, как потом оказа-

---

[1] Булгаков М. Неделя просвещения. Предисловие и публикация Л. Яновской. «Юность», 1974, № 7.

лось, лицо реальное, знаменитый в 1915—1919 годах бас-тромбонист Киевского оперного театра (в дальнейшем не менее знаменитый тромбонист Харьковской оперы). На публикацию фельетона откликнулся сын Бориса Ломбарда — харьковский инженер Я. Б. Ломбард. Он живо помнил и Владикавказ, и многие реалии булгаковского фельетона[1], но главное — ярко, сочно и красочно рассказал о том, что запомнил девятилетним мальчиком: как деникинцы в первую половину сентября 1919 года вывозили на юг Киевский оперный театр. Театр в полном составе был «мобилизован»: оркестру и хору выдали солдатскую форму и винтовки, солистам — офицерские погоны и пистолеты («трехцветный шнур на погонах, бело-сине-красный, в цвет флага добрармии», — говорит Я. Ломбард), балеринам — косынки «сестер милосердия», и эшелон с «лейб-гвардии полком» отбыл на юг. Это был странный полк — с женами и детьми, кошками и канарейками. Я. Ломбард навсегда запомнил открытую дверь теплушки и отца, прочно заслоняющего собою дверной проем,— отца в солдатской форме и с винтовкой в руках...

По-видимому, таким образом вывозили не только оперный театр. Потом я нашла киевские газеты деникинских времен. Нашла не в Киеве, а в Ленинграде, в хранилищах Библиотеки Академии наук. Объявления в официальных отделах этих газет оказались очень выразительными: регистрация врачей... регистрация офицеров и военных чиновников... И снова: регистрация врачей... обязаны явиться... надлежит явиться... в следственную комиссию такого-то числа... час... номера учетных карточек... Когда через несколько месяцев Красная Армия освободила город, больницы оказались без медицинского персонала...

А Булгакову было двадцать восемь лет, он был врач и по возрасту военнообязанный.

* * *

Из Киева Булгаков выехал в Ростов-на-Дону. Там получил назначение в Грозный. Во Владикавказе дождался приезда жены, и в Грозный они отправились вместе.

---

[1] Об этом подробнее: Яновская Л. «Куда я, туда и он со своим тромбоном». «Юность», 1975, № 8.

Был жаркий сентябрь 1919 года в Чечне. Считалось, что весь Северный Кавказ находится под властью Деникина. На самом деле белые занимали Грозный (замерший в ненависти, упрятанный в тюрьмы, ушедший в подполье рабочий Грозный) и узкую полосу территории вдоль железной дороги. А в десяти километрах от города и по обе стороны от железной дороги жила по своим законам не признававшая Деникина Чечня. Настороженные аулы на плоскости — едва ли не каждый визит в аул был малым военным походом. И неприступные, загадочные горы. Там было много оружия, и старого, дедовского, и оставшегося от мировой войны, и завезенного по тайным тропам турецкими агентами и грузинскими меньшевиками. Но еще больше — ненависти.

Там, объявив газават — священную войну, собирал дагестанцев и чеченцев под зеленое знамя ислама «имам Северного Кавказа», стодвухлетний шейх Узун-хаджи, и отряд его разбухал на глазах, втягивая все больше и больше горцев. И там же, в горах, формировал свой легендарный отряд — из красноармейцев и рабочих — большевик и бывший грозненский фельдшер Н. Ф. Гикало.

Газават? Чечня полыхала ненавистью к деникинцам, наследникам столь же ненавистного царского режима. Деникинский генерал Драценко жег аулы и грозил поголовным истреблением всем, кто помогает большевикам. «Белые чеченцы» под командованием чеченца Чуликова, которому сам Деникин слал приветственные телеграммы, вытаптывали кукурузные поля и поливали их своей и братской кровью. Аулы же упорно помогали большевикам, хотя в отряде Гикало было много русских. Помогали гостеприимством, одеждой, лошадьми. Помогали продовольствием, хотя нагорная Чечня голодала: деникинские посты в селениях жесточайше следили, чтобы ни куска хлеба не было продано в горы. Помогали людьми. Начальник артиллерии Узуна-хаджи Мазлак Ушаев передавал отряду Гикало оружие, пулеметы. И, нарушая дисциплину, действуя совсем не по шариату, скакали на выручку гикаловцам яростные всадники в развевающихся бурках — люди из отряда Узуна, а «его высокопревосходительство» Узун-хаджи не смел идти на явный конфликт с большевиками, потому что знал, что горцы тогда оставят его.

Против непокорного Чечен-аула деникинцы предприняли карательный поход. На защиту аула прибыло 300 всадников Узуна-хаджи. К ним присоединились партизаны из соседних селений Алхан-Юрта, Урус-Мартана, Гойт. Часть

своего только что созданного отряда прислал Николай Гикало.

Здесь состоялось жестокое сражение, памятное в истории гражданской войны на Северном Кавказе. Сражение, которое видел и описал Михаил Булгаков.

* * *

«У нас было немало ярких боев, героических сражений... Под Гудермесом, Шали, Цацан-Юртом, Устар-Гордоем...— перечислял Абдулла Вацуев, молодой историк из Чечено-Ингушского НИИ.— Ни один из этих боев, к сожалению, не имел такого очевидца, как Михаил Булгаков. Ни один не получил такого точного, такого достоверного описания...»

Огромное поле густо и влажно пахнет апрельскими травами. Ровное-ровное поле. Мне кажется, только в предгорьях Кавказа бывают такие ровные поля... Мы вчетвером под низким, серым, но не сумрачным, а теплым небом, прикрывшим, как ладонями, это поле истории и боев. Историк Абдулла Вацуев. Вахит Дукаев, учитель средней школы в Чечен-ауле. И шофер НИИ, тоже историк, студент-заочник. На теплом радиаторе институтского «Москвича» — листы «Необыкновенных приключений доктора», и именно той главы «Приключений», которая называется так: «Ханкальское ущелье». Ущелье — позади нас. Широкая полоса между овалами гор. Впереди, за огромным полем,— белые домики Чечен-аула.

«Узун-хаджи в Чечен-ауле. Аул растянулся на плоскости на фоне синеватой дымки гор. В плоском Ханкальском ущелье пылят по дорогам арбы, двуколки. Кизлярогребенские казаки стали на левом фланге, гусары на правом. На вытоптанных кукурузных полях батареи. Бьют шрапнелью по Узуну. Чеченцы, как черти, дерутся с «белыми чертями». У речонки, на берегу которой валяется разбухший труп лошади, на двуколке треплется краснокрестный флаг. Сюда волокут ко мне окровавленных казаков, и они умирают у меня на руках...» («Необыкновенные приключения доктора»).

Речонки нет. Остался, правда, след — узенькое, неглубокое русло с мягкими очертаниями берегов, поросших травою («Там подальше,— показывает рукой Дукаев,— провели оросительный канал, и вода из речушки ушла»). Кривое деревце у бывшей речки. Несколько кустов. Может быть, здесь...

«Грозовая туча ушла за горы. Льет жгучее солнце, и я жадно глотаю смрадную воду из манерки. Мечутся две сестры, поднимают бессильно свесившиеся головы на соломе двуколок, перевязывают белыми бинтами, поят водой.

Пулеметы гремят дружно целой стаей.

Чеченцы шпарят из аула. Бьются отчаянно. Но ничего не выйдет. Возьмут аул и зажгут. Где ж им с двумя паршивыми трехдюймовками устоять против трех батарей кубанской пехоты...»

Я очень хорошо знала, что автобиографическую прозу Булгакова читать как автобиографию нельзя. Это знают и читатели — по «Театральному роману», «Запискам на манжетах», «Богеме». Достоверное в ней причудливо смешано с вымыслом, и если даже очень хорошо знаешь документы, бывает трудно уловить, где отступает фантазия и утверждается наблюдательность и где исповедь переходит в мистификацию.

Но страницы о Чечне...

Уже в 60-е годы историк М. А. Абазатов, сотрудник Чечено-Ингушского НИИ, по кусочкам, словно мозаику, собирал картину Чечен-аульского боя. В 1964 году изложил результаты своего труда в статье, в 1969-м—в книге[1]. Спорил сам с собой, опровергал сам себя. Совпадения с Булгаковым поразительные. «Где ж им с двумя паршивыми трехдюймовками...» В работе Абазатова значится: у защитников Чечен-аула было две пушки и несколько пулеметов... Хотя записок Булгакова Абазатов явно не знал. (Я послала Абазатову текст «Необыкновенных приключений» в начале 70-х годов, но опоздала, Абазатова уже не было в живых, мне ответил его младший коллега — Абдулла Вацуев.)

Итак, Булгаков: «...С гортанными воплями понесся их лихой конный полк вытоптанными, выжженными кукурузными пространствами. Ударил с фланга в терских казачков. Те чуть теку не дали». (Из работы Абазатова знаю: это бросил в бой свой отряд партизан Мида Губаев из селения Старые Атаги.) «Но подсыпали кубанцы, опять застрочили пулеметы и загнали наездников за кукурузные поля, на плато, где видны в бинокль обреченные сакли...»

«Все поле было покрыто телами убитых,— говорит Дукаев.— Они лежали здесь... и здесь...— Он указывает рукой, и мне кажется, в просветах травы ему видны рас-

---

[1] См. Абазатов М. А. Чечен-аульский бой с деникинцами. «Труды Чечено-Ингушского НИИ», т. 9. Грозный, 1964; Его же. Борьба трудящихся Чечено-Ингушетии за советскую власть. Грозный, 1969.

простертые тела в черных черкесках.— Когда белые ушли, наши вернулись хоронить. . .»

Влажные травы и мирная тишина. Правее овощные поля Чечен-аула. Маленький трактор вдали окутался белым облачком, и оттуда донесся недозволенный запах дуста. Крупная белобокая сорока, почему-то шедшая пешком по своим делам, посмотрела на нас с удивлением, косясь, бочком, обошла полукругом и исчезла, так и не взлетев. . .

Сколько дней длилось сражение? Из записок Булгакова следует — сутки. Абазатов колебался. По его сведениям получалось двое суток. «Булгаков был прав»,— говорит Абдулла, и Дукаев поддерживает его.

Учитель русского и чеченского языка Вахит Дукаев — заместитель директора школы по воспитательной работе. Школьный музей, посвященный истории гражданской войны в здешних местах,— его увлечение и его гордость. Школьники до сих пор навещают стариков — знают каждого участника давних событий — и внимательно слушают. (Кто видел хоть раз, с каким вниманием слушают чеченские дети, знает, что это надежный путь.) За последние несколько лет они уточнили множество подробностей, которых в печатных трудах историков не найдешь.

С записками Михаила Булгакова Дукаев впервые знакомится здесь, на этом поле, несколько пораженный тем, что существует документ, связанный с его родным Чечен-аулом и неизвестный ему. Но комментирует уверенно. Булгаков достоверен и в своей наблюдательности точен. . .

. . .Тревожная, густая ночь после боя. В лагере белых не знают, что всадники Узуна из аула ушли, увезя пушки и пулеметы. (Ушли перед рассветом, предательски, пишет Абазатов. «Нет, они ушли вечером, еще засветло,— уверенно говорит Дукаев.— Ехали через село и кричали людям: «Уходите! Берите чуреки и уходите!» Они уходили влево, а в это время справа на помощь аулу спешили гикаловцы. . .») Защитники Чечен-аула вслушиваются в тишину. Они уверены, что белые подтягивают войска, перестраиваются, окружают. Та же тревога наваливается на лагерь белых.

«. . .Ручей сердито плещет. Фыркают лошади, а на правой стороне в кубанских батальонах горят, мигая, костры. Чем черней, тем страшней и тоскливей на душе. Наш костер трещит. Дымом то на меня потянет, то в сторону отнесет. Лица казаков в трепетном свете изменчивые, странные. Вырываются из тьмы, опять ныряют в темную бездну. А ночь нарастает безграничная, черная, ползучая.

Шалит, пугает. Ущелье длинное. В ночных бархатах неизвестность. Тыла нет. И начинает казаться, что оживает за спиной дубовая роща. Может, там уже ползут, припадая к росистой траве, тени в черкесках. Ползут, ползут... И глазом не успеешь моргнуть: вылетят бешеные тени, распаленные ненавистью, с воем, с визгом и... аминь!

Тьфу, черт возьми!

— Поручиться нельзя,— философски отвечает на кой-какие дилетантские мои соображения относительно непрочности и каверзности этой ночи сидящий у костра терского 3-его конного казачок,— заскочуть с хлангу. Бывало.

Ах, типун на язык! «С хлангу»! Господи боже мой! Что же это такое! Навоз, жуют лошади, дула винтовок в огненных отблесках. «Поручиться нельзя»! Туманы в тьме. Узун-хаджи в роковом ауле...

Заваливаюсь на брезент, съеживаюсь в шинели и начинаю глядеть в бархатный купол с алмазными брызгами. И тотчас взвивается надо мной мутно-белая птица тоски. Встает зеленая лампа, круг света на глянцеватых листах, стены кабинета... Все полетело верхним концом вниз и к чертовой матери! За тысячи верст на брезенте, в страшной ночи. В Ханкальском ущелье...

Но все-таки наступает сон. Но какой? То лампа под абажуром, то гигантский темный абажур ночи, и в нем пляшущий огонь костра. То тихий скрип пера, то треск огненных кукурузных стеблей. Вдруг утонешь в мутноватой сонной мгле, но вздрогнешь и вскинешься. Загремели шашки, взвыли гортанные голоса, засверкали кинжалы, газыри с серебряными головками... Ах! .. Напали!

...Да нет! Это чудится... Все тихо. Пофыркивают лошади, рядами лежат черные бурки — спят истомленные казаки. И золой покрываются угли, и холодом тянет сверху. Встает бледный далекий рассвет.

Усталость нечеловеческая. Уж и на чеченцев наплевать. Век не поднимешь — свинец. Пропадает из глаз умирающий костер... Наскочат с «хлангу», как кур зарежут. Ну и зарежут. Какая разница...» («Необыкновенные приключения доктора»).

Утром Чечен-аул взят.

«С плато поднялись клубы черного дыма. Терцы поскакали за кукурузные пространства. Опять взвыл пулемет, но очень скоро перестал. Взяли Чечен-аул...»

У Булгакова точный слух: «Опять взвыл пулемет, но очень скоро перестал» — у защитников аула кончились

патроны. Отбиваясь кинжалами, сохраняя боевой порядок, партизаны оставляют горящее село. Людей в Чечен-ауле нет. По крайней мере живых. Почти все женщины, дети, имущество, скот еще до боя отправлены в горы.

«И вот мы на плато. Огненные столбы взлетают к небу. Пылают белые домики, заборы, трещат деревья. По кривым уличкам метет пламенная вьюга, отдельные дымки свиваются в одну тучу, и ее тихо относит на задний план к декорации оперы «Демон».

Пухом полна земля и воздух. Лихие гребенские станичники проносятся вихрем к аулу, потом обратно. За седлами, пачками связанные, в ужасе воют куры и гуси...

А там, в таинственном провале между массивами, по склонам которых ползет и тает клочковатый туман, пылая мщением, уходит таинственный Узун со всадниками.

Голову даю на отсечение, что все это кончится скверно. И поделом — не жги аулов.

...Стараюсь внушить себе, что это я вижу сон. Длинный и скверный».

Писатель так и не узнал, что в «таинственном провале между массивами» на этот раз уходил не Узун. Это были партизаны Ивана Красноплахтина — русские, чеченцы, ингуши,— принявшие здесь свой первый бой. Но близкое поражение белых Михаил Булгаков предугадал совершенно точно.

Вероятно, были и другие походы. (Он ездил на позиции почти каждый день, говорит Татьяна Николаевна. К вечеру возвращался. Иногда уезжал на сутки-двое. Случалось, особенно в первое время, пока не запретили, она ездила вместе с ним — как медицинская сестра.)

«Необыкновенные приключения доктора» фрагментарны. Главы... отточия... явные пропуски... куски... Отчасти это объясняется жанром: автор как бы публикует случайно попавшие к нему в руки записки. «...Некоторые места совершенно нельзя разобрать (у доктора Н. отвратительный почерк), тем не менее печатаю бессвязные записки из книжки доктора без всяких изменений, лишь разбив их на главы...»

Но в значительно большей степени, думаю, здесь случайные сокращения, сделанные при первой публикации в 1922 году журналом «Рупор», очень плохая редактура и просто множество опечаток. Оригинала же, полного текста этого произведения, у нас, увы, нет...

В следующих главах «Приключений» описано не то продолжение похода в Чечен-аул («Если б не дымок от

догорающего верстах в пяти Чечена, я бы подумал, что здесь и никогда вообще людей не бывало»), не то другое, аналогичное выступление деникинских войск в горы, встреча с чеченцами отставшей от отряда, беззащитной санитарной двуколки, благополучно окончившаяся встреча, ибо чеченцы оказались «мирными», да и двухтысячный отряд с пушками — вот он, хвост колонны внизу у склона пылит... Вот если бы версты две подальше...

«Горит аул. Узуна гонят. Ночь холодная. Жмемся к костру. Пламя играет на рукоятках. Они сидят, поджавши ноги, и загадочно смотрят на красный крест на моем рукаве. Это замиренные, покорившиеся. Наши союзники. Шугаев пальцами и языком рассказывает, что я самый главный и важный доктор. Те кивают головами, на лицах почтение, в глазах блеск. Но ежели бы версты две подальше...»

Это первое известное нам произведение Булгакова о гражданской войне. Интонации будущего автора «Белой гвардии», «Дней Турбиных» и «Бега» сдержанны. Но оценка событий недвусмысленна.

Запискам недостает мастерства. Но есть в них зоркость и художественная честность и — особенно в «чеченских» главах — та непостижимая истинность (может быть, это и есть талант?), которая позволяет читать эти страницы на памятном поле, в виду белых домиков Чечен-аула, и ни одно слово не приходится пропускать. Нет здесь, оказывается, ни одного слова, которое прозвучало бы бестактностью или фальшью...

«В начале 20-го года я бросил звание с отличием и писал». (Михаил Булгаков, «Автобиография», 1924.)

Среди записей П. С. Попова, сделанных со слов Булгакова в конце 20-х годов, такая: «Пережил душевный перелом 15 февраля 1920 года, когда навсегда бросил медицину и отдался литературе».

Булгаков дорожил датами своей литературной биографии, они были полны для него смысла, в черновых тетрадях романа «Мастер и Маргарита» часто проставлены месяц и число, когда создавалась или переписывалась какая-нибудь глава, страница...

В начале 1920 года Михаил Булгаков во Владикавказе.

В феврале в городе промозглый туман и настороженная тишина. Последние недели перед окончательным разгромом белых на Северном Кавказе. Уже взят Первой Конной Ростов. Вот-вот в скованных морозами Сальских степях начнется общее и победное наступление через Маныч. Владикавказские газеты публикуют выразительные объявления о том, как по сходной цене можно выехать на юг, в Тифлис...

Мне известны только два факта литературной биографии Булгакова, датируемые февралем 1920 года.

6 или 7 февраля (по старому стилю) в местной газете он опубликовал прозаический фрагмент. Не известны ни заглавие, ни жанр этого фрагмента. Булгаков вырезал ножницами для ногтей три прямоугольных кусочка из газеты и год спустя послал их сестрам в Киев. Эти кусочки сохранились (ныне хранятся в отделе рукописей Библиотеки имени Ленина), текст их имеет отношение к будущему роману «Белая гвардия» и к будущей пьесе «Дни Турбиных».

Перестрелка на улицах города... Милый, родной, конечно же киевский дом... И Коля, тот самый Коля, кото-

рый потом пройдет перед нами Николкой в романе «Белая гвардия» и выйдет к рампе в «Днях Турбиных» со своей гитарой, и даже песня его в этом отрывке та же, знакомая нам по «Белой гвардии» и по «Дням Турбиных»:

Здравствуйте, дачники,
Здравствуйте, дачницы,
Съемки у нас уж давно начались. . .

На обороте этих прямоугольных клочков газеты — рекламные объявления, по которым можно датировать номер и даже установить название газеты. Во Владикавказе выходило не так уж много газет. Судя по шрифтам и характеру объявлений, это «Кавказская газета». Но самый экземпляр «Кавказской газеты», несмотря на упорные розыски в библиотеках и архивах страны, мне найти не удалось.

Другой факт датируется 15 февраля (по старому стилю). В этот день во Владикавказе начала выходить «ежедневная, беспартийная, политическая», но главным образом литературная газета «Кавказ». Первая страница ее была украшена рядом звонких московских и петербургских имен. В числе сотрудников газеты назван Михаил Булгаков.

Неизвестно, успел ли Булгаков что-нибудь в этой газете опубликовать. Через две недели его свалил возвратный тиф. Он плавал в жестоком жару, чередовались недели беспамятства и просветлений, и несколько раз Татьяна Николаевна, боясь, что он до утра не доживет, бежала за врачом в ночь, замирая от ужаса перед каждой тенью, которая могла оказаться вооруженным человеком.

Булгаков не видел, как белые в панике оставляли Владикавказ, бросая пушки и броневики, как в притихший город без боя входили повстанческие отряды Гикало, Такоева и Мордовцева. Несколько дней власть во Владикавказе принадлежала Временному революционному комитету. Потом было торжественное вступление в город XI армии во главе с Орджоникидзе, Кировым и Василенко. Когда Булгаков поднялся, во Владикавказе была советская власть и весна — в полном разгаре.

Первые дни мира. Первые дни восстановленной после гражданской войны советской власти в Северной Осетии. Нет хлеба. Бандитизм. Крестьяне боятся выезжать на поля — вернешься без лошади. Да и вообще хорошо, если вернешься. Городское хозяйство Владикавказа запущено. Случаи холеры — каждый день.

По дорогам Осетии бредут дети — маленькие живые скелеты с натянутой на косточки кожей. Тысячи беспризорных сирот, которых не только нечем — не из чего накормить. Приходится облагать горожан «вещевой повинностью» (каждый служащий должен сдать тарелку — можно глубокую, можно мелкую — либо одну металлическую ложку). Детей надо учить — создавать первую в истории Осетии систему народного образования. И одновременно — сразу же — разворачивается наступление на неграмотность. И пропаганда классической мировой и русской культуры. И организация театра...

Владикавказскому ревкому очень нужны люди. Михаил Булгаков — на бледном после болезни лице его лихорадочной и веселой жаждой деятельности горят глаза — получает назначение в подотдел искусств. Заведующим литературной секцией. «Лито».

Был невероятно яркий, сухой и солнечный апрель. Булгаков неуверенно вышагивает с палочкой, голова после тифа обрита. Татьяна Николаевна, Тася, слева осторожно придерживает его за локоть... В автобиографических и гротескных, в иронических до вымысла, до фантастичности и вместе с тем беззащитно искренних «Записках на манжетах» (1922):

«Солнце! За колесами пролеток пыльные облака... В гулком здании входят, выходят... В комнате на четвертом этаже два шкафа с оторванными дверцами; колченогие столы... С креста снятый сидит в самом центре писатель и из хаоса лепит подотдел. Тео. Изо. Сизые актерские лица лезут на него. И денег требуют...» (Заведующим подотделом искусств — «завподиском» — стал писатель Юрий Слезкин.)

«После возвратного — мертвая зыбь. Пошатывает и тошнит. Но я заведую. Зав. Лито. Осваиваюсь.

— Завподиск. Наробраз. Литколлегия».

Жизнь налаживается. Голодная, неустроенная, пронзительно светлая. Во Владикавказе начинают выходить газеты — на русском языке и на осетинском. На здании городского театра натягивается красное полотнище: «Первый советский театр». 1 мая, через месяц после установления советской власти в городе, этот театр торжественно открыт — бесплатным спектаклем для рабочих и красноармейцев.

Новых пьес еще нет. Издающийся во Владикавказе «Театральный бюллетень» (№ 1 от 18 мая 1920 года) сетует: «Ни «Королевского брадобрея» Луначарского, ни

«Стеньки Разина», ни других современных пьес найти в городе не удалось». Новые, советские пьесы для этого театра напишет Михаил Булгаков. А пока ставят в этот праздничный вечер «Зеленого попугая» австрийского драматурга Шницлера, действие пьесы происходит в Париже в день взятия Бастилии — 14 июля 1789 года. При открытии и закрытии вечера исполняется «Интернационал», крупно и дважды обозначенный в программе.

А вступительное слово произносит заведующий литературной секцией подотдела искусств, названный в программе кратко: «писатель т. Булгаков».

(Возможно, что-то знали о нем во Владикавказе такое, чего мы не знаем. Для нас «писатель Булгаков» все-таки начинается позже: и «Записки юного врача», и «Необыкновенные приключения доктора», и «Записки на манжетах» на страницах этой книги цитируются в редакциях и публикациях 1922—1923 и 1925—1926 годов, самое раннее дошедшее до нас в неприкосновенности его произведение — фельетон «Неделя просвещения» — написано в 1921 году, почти через год после того, как эта первомайская программка назвала «товарища Булгакова» писателем. . .)

В литературную секцию приходят люди.

«Поэтесса пришла. Черный берет. Юбка на боку застегнута и чулки винтом. Стихи принесла.

> Та, та, там, там.
> В сердце бьется динамо снаряд.
> Та, та, там.

— Стишки — ничего. Мы их. . . того. . . как это. . . в концерте прочитаем.

Глаза у поэтессы радостные. Ничего — барышня. Но почему чулки не подвяжет?» («Записки на манжетах»)

Литературная секция ничего не готовит к печати: нет бумаги. Даже газета выходит то на четырех, то всего лишь на двух полосах, и формат ее не всегда одинаков. Но концерты — почти каждый день. Концерты после митингов, концерты после воскресников. Вечера симфонической музыки, литературные вечера. И непременно с лекциями, с докладами, с так называемыми «вступительными словами» — о Пушкине и Чехове, о Гайдне, Бахе, Моцарте, Григе, о текущей литературе и новостях искусства. . .

Организация лекций — обязанность заведующего лито. Владикавказская газета «Коммунист» сохранила документ

административной деятельности Булгакова — объявление в номере от 28 апреля 1920 года:

«В подотделе искусств.

Литературная секция подотдела искусств приглашает тт. лекторов для чтения вступительных слов об искусстве на концертах и спектаклях, устраиваемых подотделом искусств...»

Размах у заведующего литературной секцией был большой, и далее сообщалось, что приглашаются также «товарищи мастера поэзии и прозы», желающие читать «курсы лекций по истории и теории литературы, о новых путях в творчестве, теории поэзии и т. д.» и что заведующий литературной секцией принимает ежедневно, кроме воскресений, от 11 до 12 часов по общегосударственному времени.

То ли «мастера поэзии и прозы» путали часы и приходили не по общегосударственному времени, то ли по какой-нибудь другой причине, но «вступительные слова» Булгаков чаще всего читает сам. Выступают и другие работники подотдела искусств, среди них — адвокат по профессии и страстный любитель литературы владикавказский старожил Б. Р. Беме.

Концерты подотдела искусств пользуются неизменным успехом и бурно и пристрастно обсуждаются на последней странице газеты «Коммунист».

В газете работают очень молодые и преданные революции люди. Они считают, что в открывающемся перед ними невиданно новом мире — некоторые из них воевали за этот мир — невиданно новым будет все — и музыка, и стихи. Борьба за совершенно новую — пролетарскую — культуру представляется им партийным, революционным долгом. Они еще не знают, как беспощадно и иронично относится В. И. Ленин к идее особой, пролетарской культуры, якобы возникающей независимо от культуры прошлого. Они пишут громкие, но очень слабые стихи, организуют лекции о революционном творчестве, о пролетарской культуре и о футуризме, местную литературную студию называют «цехом поэтов» и обличают «либеральные мечтишки» ораторов подотдела искусств «о приобщении пролетариата к буржуазному искусству». Выражения при этом употребляются самые сильные. Особенно достается А. С. Пушкину, а заодно «цепляющимся за хвост революции» приверженцам Пушкина — Булгакову и Беме. «Адвокат Беме,— с возмущением пишет критик в номере от 20 апреля 1920 года,— даже после социалистического переворота не

преминул использовать для своей речи бесславное пушкинское: «Увижу ли народ освобожденный и рабство падшее...» Знают Пушкина эти критики плохо, цитируют более чем приблизительно.

Нападки на собственную персону Булгаков принимает с иронией. Время от времени отвечает. На той же последней странице газеты появляется его «Письмо в редакцию», в котором он уличает «в абсолютной музыкальной безграмотности» одного из своих критиков. Или другое письмо — с просьбой не путать его, Михаила Булгакова, с некиим автором из этой же газеты, подписавшимся однажды буквами М. Б.

Но спор о Пушкине кончиться миром не может. То, что Булгаков некоторое время молчит, только предвещает грозу. В июне объявляется диспут о Пушкине. И на диспуте этом Булгаков выступил.

В «Записках на манжетах» некоторые подробности диспута он запечатлел. «Докладчик рвал на Пушкине белые штаны. Когда же, освежив стаканом воды пересохшее горло, он предложил в заключение Пушкина выкинуть в печку, я улыбнулся». (Этот последний тезис доклада в газетном отчете изложен так: «И мы с спокойным сердцем бросаем в революционный огонь его полное собрание сочинений, уповая на то, что если там есть крупинки золота, то они не сгорят в общем костре с хламом, а останутся».— «Коммунист», 1920, 3 июля.) «Улыбнулся загадочно, черт меня возьми! Улыбка не воробей?

— Выступайте оппонентом?

— Не хочется!

— У вас нет гражданского мужества.

— Вот как? Хорошо, я выступлю!

И я выступил, чтобы меня черти взяли! Три дня и три ночи готовился. Сидел у открытого окна, у лампы с красным абажуром. На коленях у меня лежала книга, написанная человеком с огненными глазами.

...Ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума...

Говорил он:

Клевету приемли равнодушно.

Нет, не равнодушно! Нет. Я им покажу!.. И показал!»

Темноватое здание бывшего летнего театра стало ристалищем. Шаткий столик на сцене. Вместо графина бутылка с кипяченой водой. Молодым критикам Булгаков казался маститым и очень солидным — ему двадцать девять лет. Его старенький серый костюм аккуратнейше отутю-

жен. Это привычка, и это вызов. Волосы тщательно расчесаны на пробор. Он сдержан и подчеркнуто интеллигентен. Только светлые глаза насмешливы и непримиримы. Он настораживает, как будет настораживать всегда. Он возбуждает в людях желание яростно спорить, и это качество останется у него на всю жизнь — и в характере, и в сочинениях.

«Было в цехе смятение. Докладчик лежал на обеих лопатках. В глазах публики читал я безмолвное, веселое:
— Дожми его! Дожми!»

Владикавказский критик, о котором Булгаков писал так: «Возненавидел меня молодой человек с первого взгляда. Дебоширит на страницах газеты (4 полоса, 4 колонка). Про меня пишет. И про Пушкина. Больше ни про что. Пушкина больше, чем меня, ненавидит!» — немедленно опубликовал о диспуте газетный отчет, в котором назвал Булгакова «бывшим литератором», а немного времени спустя, в августе того же года, еще один, подробный, обстоятельный, во владикавказском же журнале «Творчество» (1920, № 3).

Увы, несмотря на заверения критика, что «тезисы» Булгакова он приводит «дословно», стиль его журнального отчета так безграмотен и вульгарен, к тому же усугубленный очень плохой корректурой (или отсутствием корректуры), что восстановить выступление Булгакова почти невозможно.

Видно, впрочем, что Булгаков говорил о революционности Пушкина (это особенно возмутило его противника, но Булгаков был упорен: «Революционер духа» — назывался его доклад о Пушкине, прочитанный им несколько месяцев спустя, осенью того же года). Говорил о ненависти Пушкина к тирании и связывал имя поэта с декабристами. Говорил о солнечности пушкинского гения, о глубочайшем гуманизме творчества Пушкина, о ненависти поэта к насилию...

В то владикавказское лето Булгаков пишет свои первые пьесы и в его жизнь впервые по-настоящему близко — профессионально — входит театр.

Надо сказать, что Владикавказ был городом театральных традиций и местный театр был известным в России провинциальным театром. В 1920—1921 годах антрепризу держал преданный своему делу антрепренер Марк Иванович Сагайдачный, и труппа была им подобрана хорошо, в ней были известные, были и перспективные имена.

6 и 8 июня 1920 года, через месяц с небольшим после открытия «Первого советского театра», была показана одноактная комедия Михаила Булгакова «Самооборона». Тема ее была совсем свежа: отряды «самообороны», составлявшиеся из горожан для самозащиты от разнообразных банд эпохи гражданской войны, были еще в памяти у всех. В центре комедии находился «обыватель Иванов», полагаю, как-то перекликающийся с возникшим позже, в «Белой гвардии», образом Василия Ивановича Лисовича, «Василисы», и исполнял эту главную роль сам Марк Иванович Сагайдачный.

Осенью 1920 года на сцене «Первого советского театра» была поставлена четырехактная драма Михаила Булгакова «Братья Турбины».

Был огромный успех. Пьеса шла с «треском успеха», по выражению Булгакова, не меньше четырех раз. «В театре орали: «Автора!» и хлопали, хлопали. . .— писал драматург близким.— Когда меня вызвали после второго акта, я выходил со смутным чувством. . . Смутно глядел на загримированные лица актеров, на гремящий зал. И думал: «А ведь это моя мечта исполнилась... но как уродливо: вместо московской сцены сцена провинциальная, вместо драмы об Алеше Турбине, которую я лелеял, наспех сделанная, незрелая вещь. . .» [1]

В спектакле были заняты популярнейшие актеры Владикавказского театра — Федоров, Богословский, Демюр. В роли Алексея Васильевича Турбина (именно так, как в «Белой гвардии» и в пьесе «Дни Турбиных», звали героя) выступил Павел Николаевич Поль, впоследствии один из организаторов и ведущих артистов Московского театра сатиры.

* * *

«Братья Турбины» шли, и, следовательно, были афиши. «Прилагаю одну из бесчисленных моих афиш»,— писал Булгаков в цитированном выше письме из Владикавказа, в феврале 1921 года.

«Это лето я все время выступал с эстрад с рассказами и лекциями»,— писал он в том же письме... И, следовательно, снова должны были быть афиши.

Афиши «Братьев Турбиных»... Афиши литературных

---

[1] Булгаков М. А. Письма к родным (1921—1922 гг.). Публикация Е. А. Земской. «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», М., 1976, № 5.

вечеров, на которых выступал Булгаков... В архиве писателя их нет. Но афиши не рукопись и существовали, надо думать, не в единственном экземпляре?

Я попробовала искать на месте событий — в бывшем Владикавказе (теперь это город Орджоникидзе, столица Северо-Осетинской АССР). Не нашла. Ни в республиканском архиве, ни в краеведческом музее... Не нашла в коллекции городского театра... В коллекции Северо-Осетинского НИИ... В республиканской библиотеке... Снова — в который раз — вернулась к неисчерпаемым фондам ЦГАЛИ СССР (Центрального государственного архива литературы и искусства) в Москве.

Отсюда, собственно, надо было начинать: в ЦГАЛИ имеется фонд Юрия Слезкина. Во Владикавказе в 1920 году Юрий Слезкин и Михаил Булгаков были близко знакомы. В «Записках на манжетах», в той части, где изображен Владикавказ, Слезкин запечатлен тепло. Потом встречались в Москве в 1921—1924-м. Был Слезкин старше Булгакова, беллетристом, притом весьма известным, стал до революции...

В описи фонда Юрия Слезкина (опись фонда — это составленный архивариусом в самых общих чертах перечень имеющихся в фонде «единиц хранения» — папок, рукописей и дел) мелькнули знакомые слова: «Первый советский театр». Этого было достаточно, чтобы я выписала все, что хоть как-то могло касаться Владикавказа.

И вот в числе рукописей, писем, газетных вырезок и документов передо мной легли папки, полные театральных афиш и программ. Они принадлежали ЦГАЛИ уже двадцать лет, но до этого дня не выдавались ни разу — их не спрашивали ни разу. Волнующе пахло газетной пылью и старой известкой (одну из афиш Слезкин снял со стены, вместе с слоем побелки). Запах путешествия во времени...

Слезкин коллекционировал только те афиши и программы, в которых упоминалось его, Слезкина, имя. И конечно же не только владикавказские. Но владикавказских оказалось немало. И имя Булгакова замелькало на многих листах.

...Сложенная вчетверо (столько лет сложенная вчетверо), на сгибах искрошившаяся насквозь, афиша литературного вечера «Карусель».

На афише не указан год, только число и месяц. Но год можно установить по дате и дню недели: 25 августа выпало на среду именно в 1920 году. На афише не назван город. Но это Владикавказ: «Второй советский театр «Ги-

гант»... Был во Владикавказе и «Второй», и именно в помещении бывшего кинотеатра «Гигант», его пытались превратить в оперный театр, но вот, оказывается, зал использовали и под литературные вечера.

Выступают и местные, и приезжие литераторы — Рюрик Ивнев, Юрий Слезкин, Константин Гатуев (это, по-видимому, о нем в «Записках на манжетах»: «Косвенно входил смелый, с орлиным лицом и огромным револьвером на поясе»). И Михаил Булгаков выступает дважды — с докладом-статьей «Литературные итоги» и отдельно с информацией по искусству.

...Программа «Вечер чеховского юмора» 14 октября 1920 года. «Вступительное слово «Чеховский юмор» прочтет М. А. Булгаков». (В «Записках на манжетах»: «Подотдельский декоратор нарисовал Антона Павловича Чехова с кривым носом и в таком чудовищном пенсне, что издали казалось, будто Чехов в автомобильных очках... Я читал вступительную статью «О чеховском юморе»... В театре — яблоку негде упасть. Временами я терялся. Видел сотни расплывчатых лиц, громоздившихся до купола...»)

...Программа вечера «А. С. Пушкин» 26 октября 1920 года. Снова имя Михаила Булгакова. (Внизу программы слова: «Администратор Филь». Так, может быть, администратор Филя в «Театральном романе» не полностью принадлежит Художественному театру?)

По привычке осторожно укладывая и пересчитывая листы, прежде чем расписаться, я еще раз просматриваю каждый. С лицевой стороны. И с оборотной. Может быть, что-нибудь упущено? Иногда на свет... Имя Булгакова сверкнуло на обороте слезкинской афиши...

Во Владикавказе катастрофически не хватало бумаги. Случалось, афиши печатали на чистой стороне оставшихся в типографии деникинских воззваний — все равно заклеится. А уж на обороте своих, почему-либо не попавших в расклейку афиш...

На обороте сбереженной Слезкиным афиши была другая. Более ранняя. Подотдел искусств и «Первый советский театр» объявляли об открытии зимнего драматического сезона 16 октября 1920 года комедией Гоголя «Ревизор». А на 21 октября — четверг — была объявлена премьера пьесы Булгакова «Братья Турбины».

Пьеса, оказывается, имела подзаголовок: «Пробил час».

* * *

Было ли что-нибудь общее между этим произведением и прославленной драмой «Дни Турбиных», шесть лет спустя поставленной во МХАТе и вошедшей в историю советского театра?

Пути создания мхатовского спектакля подробнейше известны, и можно с уверенностью сказать, что пьеса 1926 года была другая пьеса и герой ее был другой, хотя звали его так же — Алексей Васильевич Турбин. Но какая-то связь между этими произведениями существовала, сокровенная, образная связь. Она, вероятно, шла через роман «Белая гвардия», написанный в 1923—1924 годах, по времени — между этими двумя пьесами.

Текста «Братьев Турбиных», увы, нет. Свой экземпляр Булгаков уничтожил в 1923 году, в разгар работы над «Белой гвардией». И все-таки о пьесе известно не так уж мало. Афиша «Братьев Турбиных» не единственный найденный материальный след пьесы. Существуют письма Булгакова к родным, старая рецензия во владикавказской газете, несколько строк в дневнике Юрия Слезкина, написанные, правда, лет двенадцать спустя после события. И есть программка спектакля с перечнем действующих лиц и исполнителей.

Вот что восстановимо сейчас в содержании этой пьесы.

Самое имя Алексея Васильевича Турбина для Булгакова давно было связано с представлением о герое, субъективно ему близком, пожалуй, в какой-то степени даже автобиографическом (фамилия Турбины принадлежала его предкам со стороны матери). В замыслах Булгакова это имя появилось задолго до его владикавказской пьесы.

Действие «Братьев Турбиных» начиналось в доме Алексея. Может быть, в том самом киевском доме, который так обстоятельно описал в «Белой гвардии» Михаил Булгаков. И люди в этом доме жили почти те же, что и в «Белой гвардии». Только, пожалуй, более юные и еще больше похожие на Булгаковых и их друзей.

В перечне действующих лиц — Турбин-старший, Алексей. Его брат, младший Турбин, Вася, студент. Их сестра Леля, ученица консерватории.

Как и образ Елены в «Белой гвардии», этот образ, по-видимому, был связан с Варей Булгаковой: ученицей Киевской консерватории по классу рояля была Варя. Имя «Леля» в семье Булгаковых было уменьшительным от «Елена», это то же самое имя, под которым выведена геро-

иня, кстати прекрасно аккомпанирующая на пианино, в «Белой гвардии» и в «Днях Турбиных».

В пьесе «Братья Турбины» жива мать Турбиных, и зовут ее так же, как покойную мать в «Белой гвардии»,— Анна Владимировна.

Не странность ли в составе действующих лиц: горничная Алексея Турбина, горничная Анны Владимировны Турбиной? Пожалуй, для семьи Турбиных, если они действительно были похожи на Булгаковых, двух горничных многовато. Но, может быть, это означает, что герои живут на два дома — дом Алексея Турбина и дом Анны Владимировны? Ведь Булгаковы и жили на два дома — с 1913 года, когда Михаил Булгаков, женившись, оставил материнский кров; в 1918 году он в старое гнездо вернулся, но оттуда к этому времени ушла, выйдя замуж второй раз, мать...

Другие смутно знакомые имена, за которыми угадываются образы юности писателя, Киева, дома...

Саша Бурчинский, скрипач. (Не Саша ли Гдешинский с его скрипкой просматривался в этом персонаже?) Женское имя — Кэт Рында. Ее брат, Женя Рында, скульптор. (Художником и, кажется, именно скульптором был один из братьев Татьяны Николаевны, носившей старинную дворянскую фамилию Лаппа.)

Ряд мужских имен без пояснений... Слишком много мужских имен для драмы о семье и о любви. «Братья Турбины» и не были драмой о любви, хотя любовный мотив здесь, вероятно, был. Вошла ли сюда история замужества рыжей Елены? Или на главном месте оказалась история любви Алексея Турбина и Кэт Рында? Пылкая и счастливая любовь к юной Татьяне Лаппа, бывшая потрясением в студенческой юности Михаила Булгакова, не отразилась ни в одном из его зрелых произведений. Но, может быть, он отдал ей дань в произведениях ранних?

«Братья Турбины», конечно, были не любовной, а социальной драмой. Как, впрочем, все значительные произведения Михаила Булгакова. Подзаголовок пьесы — «Пробил час» — говорит о проблеме выбора, проблеме решения, вставшей перед героем (или перед героями) в час гражданских, революционных потрясений.

Ю. Слезкин записал, что действие «Братьев Турбиных» происходило в революционные дни 1905 года. Один из братьев (младший, надо думать?) был революционером...

О том, что действие пьесы происходило в период «революционной весны 1905 года», говорит и рецензия во влади-

кавказской газете («Коммунист», 4 декабря 1920 года). Рецензент старый знакомый. Тот самый, которого Булгаков уличил в «абсолютной музыкальной безграмотности». Тот самый: «Пушкина больше, чем меня, ненавидит». Мог ли он думать, что полвека спустя литературоведы будут с волнением склоняться над коричневыми от времени листами газет с его бездарнейшими, с его драгоценными рецензиями на первые пьесы Булгакова, ища среди трухи нелепых и бранных слов крупинки фактов...

Рецензия подтверждает, что кроме героев из мелкобуржуазной среды в «Братьях Турбиных» были выведены революционеры. Правда, рецензент раздраженно назвал их «революционерами» (в кавычках). В первом акте пьесы шел спор о революции и об искусстве и кто-то из персонажей говорил о «черни», о «разъяренных Митьках и Ваньках». Эти слова рецензента потрясли, и негодование против них заняло бóльшую часть его маленькой рецензии. «Мы заявляем,— писал критик,— что если встретим такую подлую усмешку к «чумазым», к «черни» в самых гениальных страницах мирового творчества, мы их с яростью вырвем, искромсаем на клочья».

Увы, гнев рецензента ни о чем не говорит. Всего лишь через несколько лет пьеса с похожим названием — «Дни Турбиных» — пойдет на сцене Художественного театра, первая в Художественном театре советская пьеса о гражданской войне, первая для молодого поколения мхатовцев пьеса, пронизанная самой жгучей современностью,— и в первом акте ее герои будут произносить не менее резкие вещи, а в целом пьеса будет утверждать победу и торжество революции.

Вслед за «Братьями Турбиными» Михаил Булгаков написал комедию «Глиняные женихи» (писал сестре: «Комиссия, слушавшая ее, хохотала в продолжение всех трех актов»). Потом — в начале 1921 года — трехактную пьесу «Парижские коммунары».

Был в «Парижских коммунарах» многолюдный и торжественный первый акт, которому, по-видимому, было тесновато на очень уютной, но небольшой владикавказской сцене. Верный себе рецензент тотчас нашел, что акт этот сделан «неверно», что драматург не учел опыт Станиславского и Гордона Крэга... Мог ли он знать, что не только у Булгакова — у Станиславского было впереди это открытие — напряженные, обжигающие дыханием гражданской войны, массовые сцены «Дней Турбиных», новое слово на подмостках Художественного театра?

Эти пьесы мучительно не удовлетворяли Булгакова. Его самооценки в письмах к сестрам, к двоюродному брату Косте нервны и обостренно критичны («Рвань все: и «Турбины», и «Женихи», и эта пьеса. Все делаю наспех. Все. В душе моей печаль... С одной стороны, они шли с боем четыре раза, а с другой стороны — слабовато. Это не драма, а эпизод... Они чушь... Все эти пьесы... Все это хлам...»).

Думаю, и острота этих оценок, и порою отчаянные интонации во владикавказских письмах Булгакова были отражением царившего в его душе мучительного неравновесия между уже наполнявшим его ощущением огромности его таланта, его художественных возможностей и тем, что возможности свои он еще не мог — не умел — реализовать.

Успех владикавказских пьес не обманывал драматурга. И все-таки он глубоко, потрясенно переживал этот успех («Вот досада с «Парижскими». Первый акт можно грандиозно поставить на большой сцене. Пойду завтра смотреть во втором акте моего мальчика Анатоля Шоннара. Изумительно его играет здесь молодая актриса Ларина. Мой Анатоль — мой отдых в моих нерадостных днях...»). Жаждал увидеть на сцене все написанное им. Был в отчаянии, когда «Глиняных женихов» не приняли к постановке; ему сразу же стало казаться, что именно «Женихи» — лучшее, единственное, «подлинное» его сочинение.

Пьесы свои посылал в Москву. Сначала «Самооборону» и «Братьев Турбиных» в только что созданный тогда при ТЕО Наркомпроса «Масткомдрам» — «Мастерскую коммунистической драматургии». Заведующим ТЕО Наркомпроса был Мейерхольд. Булгаков об этом знал, и на столь дальнем расстоянии ему казалось, что пьесы его прямехонько идут на рабочий стол заведующего ТЕО, так нуждавшегося в появлении новых, хотя бы и сырых, но современных, советских пьес. (Просил в письме двоюродного брата навести справку о своих пьесах у Мейерхольда: «Сделай умненько».)

Потом послал «Парижских коммунаров» — на конкурс, объявленный тем же ТЕО. Конкурс шел закрыто (под девизами), и свою пьесу, которую, надо думать, считал вполне современной и вполне революционной, Булгаков снабдил девизом: «Свободному богу искусства»...

Что было бы, если б эти пьесы действительно попали в руки Мейерхольда? В руки режиссера, который всего лишь через несколько лет — с середины 20-х годов — будет

так сильно, так оскорбленно и тщетно жаждать сотрудничества с драматургом Булгаковым? Смог бы Мейерхольд распознать в них будущего острейшего и интереснейшего драматурга? Или сотрудничества не получилось бы все равно, потому что Мейерхольд был убежден в необходимости с авторским замыслом обращаться свободно, а Булгаков переделок своих произведений не терпел?

Все эти размышления, увы, умозрительны. Чудо не состоялось. Мейерхольд, занятый другими делами, в «Масткомдраме» бывал не часто и поступавших самотеком пьес не читал.

Поток пьес — зимой 1920—1921 года еще совсем небольшой — шел в литературную секцию «Масткомдрама». Считалось, что здесь отбирают лучшие. Даже не лучшие — просто хоть сколько-нибудь пригодные, потому что очень уж нужны были современные пьесы. Пригодными считались те, в которых была современная идея, актуальная тематика и которые представляли бы хоть малый интерес в художественном отношении. Последнее, впрочем, было даже не обязательно. Пьеса, признанная пригодной, шла в постановочную секцию, здесь ее переделывали, перекраивали, приспосабливали — коллективно,— чтобы потом поставить на сцене «Масткомдрама» и рекомендовать к распространению через ТЕО. Если судить по воспоминаниям работавшего тогда в «Масткомдраме» Игоря Нежного[1], пьесы, выходившие из-под этого коллективного пера, весьма приблизительные не только в художественном, но и в идейном отношении, были еще слабее вполне, вероятно, слабых первых булгаковских пьес.

Как бы то ни было, ни «Самооборона», ни «Турбины» не вызвали у рецензентов «Масткомдрама» ни малейшего интереса. «Самооборону» кто-то даже назвал «вредной», очень смутив этим драматурга. К «Парижским коммунарам» отнеслись благосклоннее. 8 мая 1921 года владикавказская газета «Коммунист» с гордостью сообщила, что пьеса «Парижские коммунары» М. Булгакова, «заказанная подотделом искусств Терской области» и в первый раз поставленная «у нас во Владикавказе», «рассмотрена Масткомдрамой и ею же намечена к постановке в центре». Но тут Булгаков получил письмо от Надежды, которая о «Масткомдраме» писала так: «. . .Переделка пьес — основная работа этого милого учреждения, с которым я,

---

[1] См.: Нежный И. Былое перед глазами. Театральные воспоминания. М., ВТО, 1963. О «Масткомдраме» — с. 103—104.

кстати сказать, достаточно хорошо познакомилась: в результате моих переговоров о твоих вещах я поступила туда ученым секретарем литературного (= рецензентскому) отдела и пробыла там около трех недель до отъезда в Киев. И рецензии писала...»[1] Переделок он не хотел. Поэтому не стал возражать, когда Надежда приняла решение забрать и эту пьесу из «Масткомдрама».

Тем более что у Булгакова к этому времени были уже другие литературные планы.

* * *

«Самооборона». «Братья Турбины». «Глиняные женихи». «Парижские коммунары»... Но была еще одна, пятая владикавказская пьеса Михаила Булгакова — пьеса очень своеобразной судьбы и единственная из ранних пьес писателя дошедшая до нас в целости и сохранности. Называлась она «Сыновья муллы».

В «Записках на манжетах»:

«Помощник присяжного поверенного, из туземцев, научил меня. Он пришел ко мне, когда я молча сидел, положив голову на руки, и сказал:

— У меня тоже нет денег. Выход один — пьесу нужно написать. Из туземной жизни. Революционную. Продадим ее...

Я тупо посмотрел на него и ответил:

— Я не могу ничего написать из туземной жизни, ни революционного, ни контрреволюционного. Я не знаю их быта. И вообще я ничего не могу писать. Я устал, и кажется, у меня нет способности к литературе.

Он ответил:

— Вы говорите пустяки. Это от голоду. Будьте мужчиной. Быт — чепуха! Я насквозь знаю быт. Будем вместе писать. Деньги пополам.

С того вечера мы стали писать. У него была круглая, жаркая печка. Его жена развешивала белье на веревке в комнате, а затем давала нам винегрет с постным маслом и чай с сахарином. Он называл мне характерные имена, рассказывал обычаи, а я сочинял фабулу. Он тоже. И жена подсаживалась и давала советы. Тут же я убедился, что они оба гораздо более меня способны к литературе...»

---

[1] Письмо приведено в предисловии Е. А. Земской к публикации: «М. А. Булгаков. Письма к родным (1921—1922 гг.)».

Автобиографическая проза Булгакова гротескна. В этом ее прелесть. Историческая же или, если хотите, документальная сторона событий выглядела так.

1920—1921 годы на Северном Кавказе, первый мирный год после гражданской войны,— время бурного, стремительного расцвета национальных культур. Жажда театрального творчества колоссальна.

Газета «Горская беднота» 1 сентября 1920 года публикует статью, и заголовок статьи — как лозунг: «Нужно создать театр для горцев». «...Нужно создать для них *Театр*. Это первейшая задача работы в области искусств среди горских народов. Но как ее осуществить? При отсутствии письменности и своего драматического творчества задача эта труднейшая».

Во Владикавказе возникает Народная драматическая студия (М. Булгаков читает в ней лекции). Затем — в 1921 году — открывается Народный художественный институт с театральным факультетом. В газете «Коммунист» сообщение: «15 мая состоится торжественное заседание по случаю открытия института. Порядок дня:... выступление декана народного отделения М. А. Булгакова».

Создаются многочисленные национальные драматические кружки — на всех языках многонационального Владикавказа. Наиболее популярны — осетинская самодеятельная труппа Б. И. Тотрова (он талантливый артист и энтузиаст, еще до революции, преодолевая сопротивление царских властей, организовавший первые осетинские драматические кружки) и ингушский самодеятельный коллектив, возникший при ингушском отделе народного образования, находившемся тогда во Владикавказе.

У ингушского театра совсем никаких традиций. Даже таких слабых, как у осетинского. Не существует ингушской письменности. Только через два-три года З. Мальсагов предложит первый ингушский алфавит и одновременно напишет первую пьесу на ингушском языке. Пока они репетируют очень непрофессиональную, хотя и благородную по содержанию, пьесу, написанную по-русски еще до Октября. Михаил Булгаков проявляет к их начинанию большой интерес, бывает на репетициях, советует. Возобновляет свои дореволюционные спектакли Тотров. Новых пьес нет. 1921 год — и ни одной современной пьесы...

Тамара Тонтовна Мальсагова, ныне доцент университета в Грозном, историк, а тогда, в 1921 году, юная сотрудница ингушского отдела народного образования и одна из первых ингушских самодеятельных актрис, убеждена, что

именно им, девушкам из ингушского наробраза, принадлежала инициатива привлечь Булгакова как драматурга.

— Булгаков диктовал мне тогда пьесу «Братья Турбины»,— говорит Тамара Тонтовна,— и я предложила ему: «А вы напишите для нас пьесу!»

Впоследствии Булгаков утверждал, что написал эту пьесу за неделю. 15 мая 1921 года[1] она была поставлена на сцене «Первого советского театра». Как рассказывает Т. Т. Мальсагова — силами ингушского драматического кружка, с участием профессиональных актеров.

На сцене дом ингушского учителя — муллы Хассбота.

Два сына у муллы — белый офицер Магомет, только что вернувшийся с фронта, и революционер Идрис, студент.

Идрис скрывается в сакле отца от полиции, что не мешает ему непрерывно произносить зажигательные речи — перед его другом, подпольщиком Юсупом, перед отцом, перед братом, а главное, перед публикой — о бедственном положении народа, о бесправии женщины, о старых и мрачных обычаях и о приближающейся революции. «Что ты думаешь? — говорит он брату.— Что народу хорошо живется? Что он не знает, куда деваться от счастья и довольства?.. Ты видел нашу бедноту, которая живет хуже рабов? Наших женщин, которые тоже бессловесные рабыни? Всюду непроходимая темнота и невежество. Ты все это видел? Видел?»

Это была декларативная и очень наивная пьеса. Примитив, лубок? Может быть...

---

[1] Дата приведена искусствоведом Г. С. Щедродаровой в лекции «История развития театрального искусства в Чечено-Ингушетии» (Грозный, «Знание», 1969, 60 экз.) и взята Щедродаровой из очень интересного документа.

В Русском драматическом театре во Владикавказе (Орджоникидзе) в течение многих лет работал — реквизитором, кассиром, комендантом здания —Ф. С. Блажиевский, человек, преданно любивший этот театр. Ежедневно он заносил в похожую на бухгалтерскую книгу сведения о состоявшихся спектаклях: название пьесы, дату, количество проданных билетов. За несколько десятилетий составилось несколько таких рукописных «книг». Из самой ранней, хранившейся в архиве Северо-Осетинского отделения ВТО, Щедродарова выписала эту дату. (Самый факт записи Блажиевского говорит, в частности, о том, что спектакль состоялся на сцене Русского драматического театра, которая действительно иногда предоставлялась национальным самодеятельным труппам.) О существовании записей Блажиевского я слышала и от других лиц, более поздние его «книги» видела, но этой рукописи в середине 70-х годов в архиве Северо-Осетинского отделения ВТО не оказалось, и где она находится, выяснить не удалось.

Известно, с каким успехом такие пьесы, декларативные и прямолинейные, как плакат, в первые революционные годы шли на подмостках красноармейских театров, на свежесколоченных сценах в селах и маленьких городах. Недостаток мастерства самодеятельные артисты возмещали энтузиазмом, а не искушенные в тонкостях театрального искусства зрители каждое слово свободы и правды принимали во всей его обнаженности и первозданной глубине.

В финале пьесы начальник участка является арестовать Идриса. Идрис произносит свою лучшую революционную речь, и так как больше ему на сцене делать нечего, как раз в этот момент входит его друг, подпольщик Юсуп и объявляет, что революция свершилась. Тут трудящиеся ингуши арестовывают злого начальника, стражники бросают оружие («Разве мы виноваты? Мы что? Вы нас пустите») и уходят со словами: «Покорнейше благодарим». Магомет, наконец прозрев, срывает свои погоны («Я тоже хочу быть свободным, как и вы»), и старый Хассбот, не одобрявший деятельности Идриса, признает свою ошибку:

«Идрис. Отец, отец. Теперь ты видишь, что я был прав, когда говорил об угнетении и рабстве? Ну что, скажи, преступник я?

Хассбот. Я вижу, вижу теперь, но я же не знал, что так будет».

Вряд ли еще когда-нибудь Булгаков был свидетелем такого полного и простодушного успеха своей пьесы. «В тумане тысячного дыхания сверкали кинжалы, газыри и глаза. Чеченцы, кабардинцы, ингуши, после того как в третьем акте геройские наездники ворвались и схватили пристава и стражников, кричали:

— Ва! Подлец! Так ему и надо!

И вслед за подотдельскими барышнями вызывали: «Автора!»

За кулисами пожимали руки.

— Пирикрасная пыеса!

И приглашали в аул. . .»

Позже Булгаков с изумлением и иронией вспоминал эту свою пьесу. И в «Записках на манжетах», и в автобиографической гротескной «Богеме» не пожалел в ее адрес самых язвительных и жестоких слов.

И все-таки это была пьеса Булгакова. Он всегда оставался самим собой, даже тогда, когда ему казалось, что он изменяет себе. Сквозь громкие слова явственно пробивалась его затаенная мечта о мире и просвещении. Конфликт между сыновьями муллы и между муллой и его сыном-

революционером, традиционный конфликт, на котором, казалось бы, построена пьеса, фактически так и не состоялся «Ты, значит, революцией занимаешься? — неодобрительно говорит Идрису Магомет.— Смотри, ты очень рискуешь. Все это может плохо кончиться для тебя». И это «для тебя» в реплике Магомета главное. «Спасибо тебе! — кричит сыну старый Хассбот, когда стражники являются арестовать Идриса.— Теперь я вижу, какой ты сын... Позор на мою седую голову!» А сельскому старосте тут же шепчет: «А ты не мог предупредить, чтоб он успел скрыться! Хороший ты мне друг, нечего сказать».

У Булгакова брат не может пойти на брата и отец не отречется от сына. Ненависть между сыновьями муллы? Ненависть между Алексеем Турбиным и Николкой? Трещину социального конфликта будущий автор «Белой гвардии» и «Дней Турбиных» не мог провести через то, что еще долго будет казаться ему последним оплотом во всех бурях и потрясениях, — через интеллигентную семью...

...Но кто же был соавтор? Если был соавтор?..

В «Богеме» Булгаков пишет: «Пьеса прошла три раза (рекорд), и вызывали авторов. Гензулаев выходил и кланялся, приложив руку к ключице. И я выходил и делал гримасы, чтобы моего лица не узнали на фотографической карточке... Благодаря этим гримасам в городе расплылся слух, что я гениальный, но и сумасшедший в то же время человек...»

В зале владикавказского театра пятьсот мест. Сотни людей аплодировали спектаклю, а вот поди ж ты, никто не запомнил, кто же все-таки выходил раскланиваться вместе с Булгаковым. Предположения, впрочем, высказывались разные. Литературовед В. А. Чеботарева пишет: «Данные ведут к тому, что соавтором драматурга был Борис Робертович Беме»[1]. Но данные к этому, пожалуй, не ведут. Фамилия Гензулаев придумана, не было во Владикавказе Гензулаева, но это явно придумано по кавказскому образцу, а Беме — звали его Борис Ричардович — был шотландцем по происхождению.

«Нет, не Беме,— говорит Татьяна Николаевна.— Но со-

---

[1] Чеботарева В. А. Начало пути. К творческой биографии М. Булгакова. «Бакинский рабочий», 1967, 14 мая. Это мнение разделяет и М. О. Чудакова в статье «К творческой биографии М. Булгакова» («Вопросы литературы», 1973, № 7, с. 241).

автор был. Из местных. Ингуш... Или осетин... Ингуш, кажется. Писали у нас дома. И у него тоже...»

«По-моему, соавтором Булгакова был некто Пензулаев, дагестанец по происхождению, юрист»,— говорит Т. Т. Мальсагова. Но далее это имя никаких конкретных черт не обретает. Может быть, у Тамары Тонтовны оно возникло по созвучию с именем Гензулаева в давно известной ей «Богеме» Булгакова?

А литературовед Х. В. Туркаев цитирует рукопись Т. С. Гойговой, работавшей в ингушском наробразе в начале 20-х годов: «Иногда вечерами к нам приходил Михаил Афанасьевич Булгаков и вроде бы в семейной обстановке писал свою пьесу «Сыновья муллы», время от времени консультируясь с Гойговым по отдельным моментам в обрисовке образов выведенных в пьесе лиц» [1]. Может быть, Абдул-Гамид Гойгов, тогда, в 1920—1921 годах, молодой партийный и хозяйственный работник, впоследствии ингушский прозаик и драматург, был соавтором Михаила Булгакова?

Может быть, и Гойгов... Текст «Сыновей муллы» — единственный суфлерский экземпляр, плохо отпечатанный на колючей бумаге,— сохранился в архиве Гойговых и к вдове Михаила Булгакова, Елене Сергеевне Булгаковой, попал в 1960 году из рук Тамары Сослановны Гойговой.

Фамилия на этом экземпляре — на титульном листе, карандашом — только одна: Булгаков.

...В конце мая 1921 года Михаил Булгаков уехал из Владикавказа.

А «Сыновья муллы» продолжали жить своей собственной жизнью. Ингушская труппа несколько раз показала пьесу во Владикавказе, потом повезла ее в Грозный. Зрители бурно аплодировали и от возбуждения даже стреляли в потолок.

Б. И. Тотров перевел пьесу на осетинский язык. Он сократил ее, приспособив к возможностям осетинского народного театра, заменил слово «ингуши» словом «горцы» и придал осетинский оттенок именам. Позже этот перевод был опубликован в журнале «Фидиуаг» № 4 за 1930 год. В публикации «Фидиуага» автор тоже указан только один: Булгаков.

---

[1] Туркаев Х. В. Исторические судьбы литератур чеченцев и ингушей. Грозный, 1978, с. 304—305.

В переводе Тотрова пьеса стала осетинской народной драмой. Ее ставили самодеятельные кружки. В одном из таких кружков — уже в 1930 году, в Ардоне,— приклеив бороду конторским клеем, играл муллу юный Владимир Тхапсаев, будущий знаменитый Отелло и король Лир... Впрочем, народный артист СССР В. В. Тхапсаев уверял меня, что в Ардоне пьесу ставили в полном переводе того же Тотрова и что существовало отдельное издание этого полного перевода.

В конце сентября 1921 года, после недолгих странствий — Владикавказ, Тифлис, Батум, Киев — Михаил Булгаков приезжает в Москву, навсегда. Почти сразу же находит работу. Теперь он секретарь литературного отдела Главполитпросвета — Лито. Свой первый приход в Лито в «Записках на манжетах» описал так:

«Из-за двери слышались голоса: ду-ду-ду...

Закрыл глаза на секунду и мысленно представил себе. Там. Там вот что: в первой комнате ковер огромный, письменный стол и шкафы с книгами. Торжественно тихо. За столом секретарь, вероятно, одно из имен, знакомых мне по журналам. Дальше двери. Кабинет заведующего. Еще бóльшая глубокая тишина. Шкафы. В кресле, конечно, кто? Лито? В Москве? Да, Горький Максим. На дне. Мать. Больше кому же? Ду-ду-ду... Разговаривают... А вдруг это Брюсов с Белым?..

И я легонько стукнул в дверь. Ду-ду-ду прекратилось, и глухо: Да! Потом опять ду-ду-ду. Я дернул за ручку, и она осталась у меня в руках. Я замер: хорошенькое начало карьеры — сломал! Опять постучал. Да! Да!

— Не могу войти! — крикнул я.

В замочной скважине прозвучал голос:

— Вверните ручку вправо, потом влево, вы нас заперли...

Вправо, влево, дверь мягко подалась и...

...Да я не туда попал! Лито? Плетеный дачный стул. Пустой деревянный стол. Раскрытый шкаф. Маленький столик кверху ножками в углу. И два человека. Один высокий, очень молодой, в пенсне. Бросились в глаза его обмотки. Они были белые. В руках он держал потрескавшийся портфель и мешок. Другой, седоватый старик с живыми, чуть смеющимися глазами, был в папахе, солдатской шинели. На ней не было места без дыры, и карманы висели

клочьями. Обмотки серые, и лакированные бальные туфли с бантами.

Потухшим взором я обвел лица, затем стены, ища двери дальше. Но двери не было. Комната с оборванными проводами была глуха... Как-то косноязычно:

— Это... Лито?

— Да.

— Нельзя ли видеть заведующего?

Старик ласково ответил:

— Это я».

Строго говоря, «седоватый старик» был не заведующим, а заместителем заведующего: официально литературным отделом заведовал А. С. Серафимович. Но Серафимович сюда почти не заходил, а вскоре надолго уехал — во Владикавказ, работать над «Железным потоком». В остальном события описаны, по-видимому, вполне точно[1]. Булгаков тут же был назначен секретарем Лито и в кабинете, расположенном выше, незамедлительно утвержден.

«Молодой бушевал вокруг старого и хохотал.

— Назначил? Прекрасно. Мы устроим! Мы все устроим!

Тут он хлопнул меня по плечу:

— Ты не унывай! Все будет.

Я не терплю фамильярности с детства и с детства же был ее жертвой. Но тут я так был раздавлен всеми событиями, что только и мог сказать расслабленно:

— Но столы... стулья... чернила, наконец!

Молодой крикнул в азарте:

— Будет! Молодец! Все будет!

И, повернувшись в сторону старика, подмигнул на меня:

— Деловой парняга! Как он это про столы сразу! Он нам все наладит!

«Назн. секр.» Господи! Лито. В Москве. Максим Горький... На дне. Мать... Шехерезада...»

Эта глава «Записок на манжетах» называется «После Горького я первый человек» и заканчивается так:

«Молодой тряхнул мешком, расстелил на столе газету и высыпал на нее фунтов пять гороху.

— Это вам. Четверть пайка».

О работе Лито и о работе Булгакова в Лито известно мало. Вторая часть «Записок на манжетах», цитируемая

[1] Существуют мемуары «высокого, очень молодого» — писателя и журналиста А. Эрлиха (Эрлих А. Нас учила жизнь. М., 1960, см. с. 13—14 и далее).

здесь, сохранилась, как и вся ранняя автобиографическая проза Булгакова, неполно, фрагментарно, в очень несовершенной журнальной публикации 20-х годов («Россия», 1923, № 5). И все-таки в этих «Записках» есть прелюбопытные вещи. Ну вот хотя бы портрет в главе «Первые ласточки», в которой описано, как в Лито появляются первые посетители:

«Из Сибири приехал необыкновенно мрачный в очках, лет двадцати пяти, сбитый так плотно, что казался медным.

— Идите наверх... (Т. е. оформляться на работу. — *Л. Я.)*.

Но он ответил:

— Никуда я не пойду.

Сел в угол на сломанный, шатающийся стул, вынул четвертушку бумаги и стал что-то писать короткими строчками. По-видимому, бывалый человек».

«Бывалый человек» не назван, но, конечно, это Всеволод Иванов, уже пишущий, уже написавший свои первые произведения о гражданской войне — рассказ «Партизаны» (к тому времени уже опубликованный) и даже повести «Бронепоезд 14-69» и «Цветные ветра», опубликованные чуть позже...

А Булгаков? Что писал Михаил Булгаков? В «Записках на манжетах», рассказывая о первых своих шагах в роли секретаря Лито, шутливо заметил: «Историку литературы не забыть: В конце 21-го года литературой в Республике занимались три человека: старик (драмы; он, конечно, оказался не Эмиль Золя, а незнакомый мне), молодой (помощник старика, тоже незнакомый — стихи) и я (ничего не писал)».

Но Булгаков писал. Жаловался сестре в одном из писем: «...буквально до смерти устаю... Ни о каком писании не думаю. Счастлив только тогда, когда Таська поит меня горячим чаем». И тем не менее работал,— как всегда, много, самоотверженно и яростно.

Задумал историческую драму о Николае и Распутине — о событиях 1916—1917 годов (писал матери в ноябре 1921-го: «Лелею мысль создать грандиозную драму в пяти актах к концу 22-го года. Уже готовы некоторые наброски и планы. Мысль меня увлекает безумно»). Возобновил работу над «Записками земского врача» («Может выйти солидная вещь»,— из того же письма матери).

Написал «Необыкновенные приключения доктора» — вероятно, осенью 1921 года, а может быть, зимой 1921—

1922-го. Летом 1922 года они опубликованы в журнале «Рупор». Написал (или привел в порядок, если наброски были сделаны раньше) первую — владикавказскую — часть «Записок на манжетах»: в газете «Накануне» большой кусок из «Записок» появился в июне 1922 года. Писал не дошедшие до нас «художественные фельетоны» — о Некрасове и о Пушкине.

И все-таки более всего его мысли и время занимал роман. В ту первую московскую осень Михаил Булгаков писал роман, и назывался этот роман так: «Недуг».

Роман был начат в Киеве в 1918 или 1919 году. В апреле 1921 года, из Владикавказа, Булгаков писал Надежде: «В Киеве у меня остались кой-какие рукописи... а в особенности важный для меня черновик «Недуг».

Однако на протяжении 1920 года Булгаков к этому роману, по-видимому, не возвращался. Любопытно, что Ю. Слезкин, уехавший из Владикавказа в последних числах 1920 года, о романе «Недуг» ничего не знал, для Слезкина, сколько можно судить по его дневниковым воспоминаниям, этот замысел Булгакова возник позже — осенью 1921 года, в Москве.

По-видимому, в 1920 году главной литературной работой Булгакова были «Братья Турбины», на время оттеснившие и, может быть, поглотившие образы и идеи романа.

Но уже в начале 1921 года Булгаков снова обращается к роману. «Пишу роман, единственная за все это время продуманная вещь» (К. П. Булгакову, 1 февраля 1921 года); «Сейчас я пишу большой роман по канве «Недуга» (ему же, 16 февраля 1921-го). И вот уже из Москвы, матери, 17 ноября 1921 года: «Обрабатываю «Недуг». Но времени, времени нет!»

С этими письмами Михаила Булгакова, в которых так часто упоминается «Недуг», тогда еще не опубликованными письмами, Надежда Афанасьевна Земская познакомила меня весной 1968 года. Письма были собраны и сохранены ею, многие из них, как мог заметить читатель, адресованы ей.

Надежде Афанасьевне в ту пору шел восьмой десяток, и груз лет она уже несла с трудом. Когда она неторопливо поднималась, чтобы достать фотографии и бумаги, было видно, что рукам ее не хочется оставлять удобные подлокотники кресла и ногам ее тяжелы считанные шаги от кресла к шкафу. Но ее глаза — живые, быстрые, насмешливые (и насмешливостью, говорят, похожие на глаза бра-

та) — смотрели на меня заинтересованно. Она многое помнила, охотно рассказывала, и рассказ ее был остер, интересен, точен. Хотя рассказывала она явно не все, что помнила, испытующе присматриваясь к собеседнику и как бы спрашивая: а довольно ли вы, молодые исследователи, сделали сами, чтобы вам рассказывать все?

Искусство расспрашивать требует и опыта, и знаний. О многом тогда я не умела спросить, о чем теперь, когда Надежды Афанасьевны нет, уже никогда и ни у кого не спросишь. Но загадочное название «Недуг» меня занимало очень. В архивах писателя произведения с таким названием не было; роман (а роман был, по крайней мере вчерне, написан: *обрабатываю «Недуг»*) не мог исчезнуть бесследно — замыслы Булгакова вообще не исчезали бесследно. Надежда Афанасьевна должна была хоть что-нибудь об этом романе знать!

Она знала. И не делала из этого тайны. Она назвала повесть «Морфий»... И потому ли, что я поняла ее сразу, когда слово, кажется, еще висело в воздухе, или потому, что ужасно сконфузилась (как можно было самой не сопоставить очевидное: «Недуг» — «Морфий»!), глаза Надежды Афанасьевны потеплели, взглянули на меня одобрительно, благосклонно, и возникло наконец то душевное соприкосновение — контакт, без которого все эти встречи, беседы и расспросы ничего не дадут...

В дальнейшем, однако, роман Булгакова «Недуг», частично сохранившийся в виде его повести «Морфий», еще долго оставался неузнанным. М. О. Чудакова выдвинула версию, что «Недуг» исчез полностью, бесследно: «Ни одной страницы того романа, над которым работал Булгаков в 1921 году, не уцелело» [1]. Мнение это, дававшее простор для предположений и «реконструкций», было подхвачено другими авторами [2].

Попробую, однако, подсказанную мне Надеждой Афанасьевной точку зрения пояснить.

Повесть «Морфий» рассказывает о судьбе сельского врача Сергея Полякова, человека интеллигентного, хорошего, порядочного, но безвольного и слабого, попробовавшего наркотик и не нашедшего в себе сил противостоять ему. Клиническая картина постепенного, неотвратимого,

[1] Чудакова М. О. К творческой биографии М. Булгакова. «Вопросы литературы», 1973, № 7, с. 243.

[2] См.: Чеботарева В. А. К истории создания «Белой гвардии». «Русская литература», 1974, № 4; Ingold F.-P. «Schweizer Monatshefte“, Zürich, 1974 Juli, № 4, S. 277—278.

стремительного распада личности и гибели человека, ставшего морфинистом, дана с безукоризненной медицинской точностью и по-булгаковски художественно верно и впечатляюще.

При жизни писателя «Морфий» был опубликован только однажды — в декабре 1927 года, в тонком и не слишком популярном ведомственном журнале «Медицинский работник». Том самом, в котором в 1925—1926 годах печатались «Записки юного врача». Повесть сохранилась только в этой публикации, рукописи «Морфия» нет. В журнале датирована: «1927 г. Осень». Возможно, дата принадлежит Булгакову.

Но вчитайтесь внимательно, и вы увидите, что повесть двуслойна — и образно, и композиционно. И не только двуслойна — двустильна. По сути, это два произведения, вложенные одно в другое.

Обрамляющие страницы — рассказ доктора Бомгарда — написаны уверенно, с характерным для зрелого Булгакова интонационным ритмом. Они автобиографичны и являются как бы продолжением «Записок юного врача». Молодой врач, здесь получивший фамилию Бомгард, пробыв полтора года на «глухом, вьюжном участке» (Булгаков, как и герой «Записок юного врача», прослужил там год), переводится наконец в уездный город:

«О, величественная машина большой больницы на налаженном, точно смазанном ходу! Как новый винт по заранее взятой мерке, и я вошел в аппарат и принял детское отделение. И дифтерит и скарлатина поглотили меня, взяли мои дни. Но только дни. Я стал спать по ночам, потому что не слышалось более под моими окнами зловещего ночного стука, который мог поднять меня и увлечь в тьму, на опасность и неизбежность. По вечерам я стал читать (про дифтерит и скарлатину, конечно, в первую голову, а затем почему-то со странным интересом Фенимора Купера) и оценил вполне и лампу над столом, и седые угольки на подносе самовара, и стынущий чай, и сон, после бессонных полутора лет. . .»

Обрамляющий рассказ доктора Бомгарда, по-видимому, и был написан осенью 1927 года, когда Булгаков, уже автор «Белой гвардии» и «Дней Турбиных», работавший в ту пору над «Бегом», уступая настойчивым просьбам редакции журнала «Медицинский работник», готовил произведение в печать.

Но основная часть повести — дневник погибающего от морфинизма Сергея Полякова — написана совсем иначе и

несет на себе отчетливые следы другого, более раннего периода в творчестве Михаила Булгакова.

Стиль этого дневника отрывочен, фрагментарен. Здесь часты прочерки, отточия... Так был написан ранний рассказ Булгакова «Красная корона». Так написаны и другие дошедшие до нас самые ранние сочинения писателя — «Необыкновенные приключения доктора» и «Записки на манжетах» (особенно первая часть «Записок»). Все это тоже было в форме исповеди, записей, дневников...

Можно обратить внимание на некоторую странность для Булгакова самой темы. Дело в том, что Булгакова никогда не интересовала патология сама по себе. В пору подготовки «Морфия» в печать на его рабочем столе лежал незаконченный «Бег», и безумие генерала Хлудова в «Беге» раскрывалось с огромной социально-художественной силой — безумие как расплата за преступления перед Россией, безумие-приговор. Ранний рассказ «Красная корона» имел подзаголовок «Historia morbi» — «История болезни», но и в нем душевная болезнь героя представала не в медико-патологическом, а в историко-социальном аспекте — как воплощение трагической причастности героя к безумию, бессмыслице, кровавому братоубийству «белой» идеи и гражданской войны. Даже в «Записках юного врача», построенных, казалось бы, на сугубо медицинском материале, решались, как помнит читатель, отнюдь не медицинские проблемы. Михаил Булгаков был врач, говорят, прекрасный врач, но в сочинениях своих он был художник, а не врач, и собственно медицинской прозы не писал никогда...

Еще больше поражают некоторые весьма последовательные умолчания в дневнике Сергея Полякова.

Действие дневника датировано: оно разворачивается в 1917—1918 годах. Но о Февральской революции глухая фраза: «Там происходит революция».

В октябрьские дни 1917 года, дни великих революционных событий, герой находится на улицах Москвы. Но в записях его описания этих событий нет. Два-три упоминания о «стрельбе и перевороте», о «бое на улицах Москвы». Самые записи Полякова внезапно прерываются в мае и возобновляются только 14 ноября (по старому стилю) 1917 года, уже после возвращения героя из Москвы. Авторская ремарка: «...в тетради вырезано десятка два страниц». Замечание Полякова: «Ночь течет, черна и молчалива... Далеко, далеко взъерошенная, буйная Москва. Мне

ни до чего нет дела, мне ничего не нужно, и меня никуда не тянет».

Это художественно оправдано, это логично для больного Полякова: асоциальность, отчужденность от общества — одно из тяжких проявлений наркомании. Это совершенно нелогично для автора, писателя Михаила Булгакова, с его напряженнейшими размышлениями о судьбах России, о революции и гражданской войне, размышлениями, наполнившими все первое десятилетие его творчества. 1917 год без 1917 года в произведении Михаила Булгакова невозможен.

Но все сразу же стало на место, едва Надежда Афанасьевна соединила эти два названия: «Недуг» — «Морфий». В романе конечно же освещались революционные события 1917 года в Москве (недаром Булгаков ездил в Москву в конце 1917 года.) Эти события были центром, существом замысла. Начинающий писатель пытался показать революционную Москву глазами своего слабого, ошеломленного, растерянного героя. И в этом плане морфинизм Полякова был всего лишь неким образным приспособлением, способом подхода к материалу, приемом для решения какой-то другой, более важной для писателя задачи.

Полякова в повести «Морфий» зовут Сергей Васильевич, но — не могу доказать и не стану предлагать в качестве научной гипотезы — всякий раз, когда в повести Анна К. обращается к нему: «Сергей Васильевич! ..», у меня возникает ощущение, что имя заменено, что зовет она его «Алексей Васильевич! ..» — и даже, да простится мне это совсем уже смелое предположение (читатель волен принимать его или не принимать), что в той первой, основной редакции — в романе — фамилия его была не Поляков, а Турбин...

Может быть, слабость героя помогала автору оттенить огромность событий, эпохи? И герой, потрясенный событиями, более значительными, чем его судьба, выздоравливал? Или все-таки погибал?

Между оставленным романом «Недуг» (1921) и публикацией повести «Морфий» (1927) прошло шесть лет, наполненных для Булгакова огромным трудом и ростом. За это время были написаны «Белая гвардия», «Дни Турбиных», почти закончен «Бег»... Автору «Бега» не могли не казаться наивными его ранние страницы о гражданской войне.

«...в тетради вырезано десятка два страниц». Эти страницы были вырезаны не героем. Они сняты автором и, вероятно, в количестве значительно большем двадцати.

По отношению к отброшенному роману повесть становилась новым произведением. Писатель вынул из романа то, что, собственно, и делало его романом,— историю. Остальное перекомпоновал, какие-то страницы написал заново. Оставил единственную нить — судьбу доктора Полякова. Оставил повесть об опасных белых кристаллах, повесть-предостережение, написанную, по выражению К. М. Симонова, «с великолепным знанием дела» [1].

Когда Надежды Афанасьевны уже не было на свете (она умерла в 1971 году), всплыло неожиданное подтверждение этой мысли: «Недуг» — «Морфий». Читательское письмо, отклик на журнальную статью, привело меня в старый московский дом на углу Трехпрудного и Малого Козихинского переулков. В начале 20-х годов, в пору дружбы с Булгаковым, здесь жил Юрий Слезкин, и здесь же, у его близких, теперь хранились его дневники (впоследствии они были переданы в Отдел рукописей Библиотеки имени Ленина.) В дневниках упоминалось имя Михаила Булгакова.

---

[1] «Литературная Россия», 1978, 12 мая, с. 12.

Следы своего первого романа Булгаков все-таки сохранил. Сохранил дату событий — 1917 год, — что для судьбы Полякова в этом ее варианте уже никакого значения не имело. И, пожалуй, сохранил — в самом тексте повести «Морфий» — описание рукописи своего романа «Недуг».

Доктор Бомгард описывает дневник покойного Полякова: «Рядом с письмом самоубийцы тетрадь типа общих тетрадей в черной клеенке. Первая половина страниц из нее вырвана. В оставшейся половине краткие записи, в начале карандашом или чернилами, четким мелким почерком, в конце тетради карандашом химическим и карандашом толстым красным, почерком небрежным, почерком прыгающим и со многими сокращенными словами».

Исключая почерк (он, пожалуй, принадлежит герою), перед нами описание тетради Михаила Булгакова. Рукописи романа «Недуг», надо полагать. Булгаков любил эти общие тетради, чаще всего (хотя и не всегда) выпускавшиеся в черной клеенке. Писал в них и прозу свою, и пьесы. Писал то чернилами, то карандашом — «простым» или бледным, чуть лиловатым, «химическим». Пометы на рукописи или выписки на отдельных ее листах часто делал карандашом, красным или синим (выпускались такие толстые красно-синие карандаши, один конец затачивался красным, другой — синим). «Вырванные» листы, «вырезанные» пачками листы — характерная особенность этих тетрадей. Многие такие тетради, более поздние, конечно, сохранились: рукописи «Театрального романа», «Кабалы святош», «Адама и Евы», рукописи романа «Мастер и Маргарита».

Это были поздние дневники. В феврале 1932 года Слезкин записал несколько страниц о Булгакове начала 20-х годов. От дружбы писателей к этому времени уже ничего не оставалось, литературному успеху Булгакова Слезкин тяжело завидовал (что видно из дневниковых этих записей, да и из других архивных бумаг), но в наблюдательности Слезкину не откажешь, и память у него была прекрасная — профессиональная память беллетриста [1]. В недоброжелательных этих записках оказалось несколько строк очень интересной информации. В частности, рассказывая о встречах своих с Булгаковым в Москве осенью 1921 года и зимой 1921—1922-го («Жил тогда Миша бедно, в темноватой, сырой комнате большого дома по Садовой, со своей первой женой Татьяной Николаевной. По стенам висели старые афиши, вырезки из газет, чудаческие надписи»), Ю. Слезкин отметил: «Читал свой роман о каком-то наркомане. . .»

* * *

В литературном отделе Главполитпросвета Булгаков работал месяца два — октябрь — ноябрь 1921 года.

После лет войны, гражданской войны и разрухи страна голодала. Голодала Москва. Зарплату платили нерегулярно, деньги катастрофически падали. Уже считали миллионами, для краткости их называли «лимонами». В «Записках на манжетах» есть глава «О том, как нужно есть»:

«В понедельник я ел картошку с постным маслом и четверть фунта хлеба. Выпил два стакана чая с сахарином. Во вторник ничего не ел, выпил пять стаканов чая. В среду достал два фунта хлеба взаймы у слесаря. Чай пил, но сахарин кончился. В четверг я великолепно обедал. В два часа пошел к своим знакомым. Горничная в белом фартуке открыла дверь.

Странное ощущение. Как будто бы десять лет назад. В три часа слышу, горничная начинает накрывать в столовой. Сидим, разговариваем (я побрился утром). Ругают большевиков и рассказывают, как они измучились. Я вижу, что они ждут, чтобы я ушел. Я же не ухожу.

Наконец, хозяйка говорит:

— А может быть, вы пообедаете с нами? Или нет?

— Благодарю вас. С удовольствием.

---

[1] Юрий Слезкин послужил Булгакову прототипом для образа Ликоспастова в «Театральном романе» (1936—1937).

Ели: суп с макаронами и с белым хлебом, на второе котлеты с огурцами, потом рисовую кашу с вареньем и чай с вареньем.

Каюсь в скверном. Когда я уходил, мне представилась картина обыска у них. Приходят. Все роют. Находят золотые монеты в кальсонах в комоде. В кладовке мука и ветчина. Забирают хозяина...

Гадость так думать, а я думал».

В ту осень Булгаков жестоко голодал. Это достоверно.

Начинался нэп.

В конце ноября Лито закрыли. Шло сокращение штатов — «сворачивание учреждений», как писал Булгаков матери. Последней зарплаты не выдали: не было денег. Вместо зарплаты каждый мог получить по ящику спичек.

В другом своем автобиографическом произведении — большом фельетоне-очерке «Трактат о жилище» (1924) — Булгаков пишет: «Меня гоняло по всей необъятной и странной столице одно желание — найти себе пропитание. И я его находил, правда, скудное, неверное, зыбкое... Я писал торгово-промышленную хронику в газетку, а по ночам сочинял веселые фельетоны, которые мне самому казались не смешнее зубной боли, подавал прошение в Льнотрест, а однажды, ночью, остервенившись от постного масла, картошки, дырявых ботинок, сочинил ослепительный проект световой торговой рекламы. Что проект этот был хороший, показывает уже то, что когда я привез его на просмотр моему приятелю инженеру, тот обнял меня, поцеловал и сказал, что я напрасно не пошел по инженерной части: оказывается, своим умом я дошел как раз до той самой конструкции, которая уже светится на Театральной площади».

Все это было. Фельетоны, которые никто не хотел печатать, попытка поступить в Льнотрест, служба в Научно-техническом комитете (при ВВС), газета «Торгово-промышленный вестник», в которую Булгаков давал хронику.

Писал сестре Надежде в Киев 1 декабря 1921 года: «Я заведую хроникой «Торгово-промышленного вестника», и если сойду с ума, то именно из-за него. Представляешь, что значит пустить частную газету?!.. Я совершенно ошалел. А бумага!! А если мы не достанем объявлений? А хроника!!»

Газета была частная, одно из тех многочисленных частных изданий, которые, как грибы, возникали и лопались в начале нэпа. Она прогорела уже в январе 1922 года,

оставив по себе шесть вышедших номеров и строки в «Трактате о жилище»:

«Ишь, домина! Позвольте, да ведь я в нем был. Был, честное слово! И даже припомню, когда именно. В январе 1922 года. И какого черта меня носило сюда? Извольте. Это было, когда я поступил в частную торгово-промышленную газету и просил у редактора аванс. Аванса мне редактор не дал, а сказал: «Идите в Златоуспенский переулок, в шестой этаж, комната номер...» Позвольте, 242? А может, и 180?.. Забыл. Неважно... Одним словом: «Идите и получите объявление в Главхиме...» Или Центрохиме? Забыл. Ну, неважно... «Получите объявление, я вам двадцать пять процентов».

Если бы теперь мне кто-нибудь сказал: «Идите, объявление получите», я бы ответил: «Не пойду». Не желаю ходить за объявлениями. Мне не нравится ходить за объявлениями. Это не моя специальность. А тогда... О, тогда было другое. Я покорно накрылся шапкой, взял эту дурацкую книжку объявлений и пошел, как лунатик. Был совершенно невероятный, какого никогда даже не бывает, мороз. Я влез на шестой этаж, нашел эту комнату № 200, в ней нашел рыжего лысого человека, который, выслушав меня, не дал мне объявления».

Были еще какие-то «фантастические должности», в их числе актерская работа. Уцелело несколько дневниковых записей Булгакова, считанные строки, среди них запись, относящаяся к концу января 1922 года: «Вошел в бродячий коллектив актеров; буду играть на окраинах. Плата 125 за спектакль. Убийственно мало. Конечно, из-за этих спектаклей писать будет некогда. Замкнутый круг». И письмо к Надежде, датированное апрелем того же года: служу «временно конферансье в маленьком театре»...

Потом Булгаков стал работать в «Гудке».

А. Эрлих в уже упоминавшихся мемуарах историю приглашения Булгакова в «Гудок» излагает так: «...Я почти тотчас столкнулся в Столешниковом переулке с Булгаковым. Он шел мне навстречу в длинной, на доху похожей, мехом наружу шубе, в глубоко надвинутой на лоб шапке. Слишком ли мохнатое, невиданно длинношерстное облачение его или безучастное, какое-то отрешенное выражение лица было тому причиной, но только многие прохожие останавливались и с любопытством смотрели ему вслед. Я окликнул его. Мы не виделись два месяца... «Михаил Афанасьевич, а вам никогда не случалось работать в га-

зете?.. Хотите у нас работать?.. Я постараюсь устроить», — предложил я»[1].

М. Булгаков в своей незаконченной автобиографической повести, известной под названием «Тайному другу» и, как и вся его автобиографическая проза, окрашенной очарованием иронии, пишет: «На одной из моих абсолютно уж фантастических должностей со мной подружился один симпатичный журналист по имени Абрам. Абрам меня взял за рукав на улице и привел в редакцию одной большой газеты, в которой он работал. Я предложил по его наущению себя в качестве обработчика. Так назывались в этой редакции люди, которые малограмотный материал превращали в грамотный и годный к печатанию.

Мне дали какую-то корреспонденцию из провинции, я ее переработал, ее куда-то унесли, и вышел Абрам с печальными глазами и, не зная, куда девать их, сообщил, что я найден негодным.

Из памяти у меня вывалилось совершенно, почему через несколько дней я подвергся вторичному испытанию. Хоть убейте, не помню. Но помню, что уже через неделю приблизительно я сидел за измызганным колченогим столом в редакции и писал, мысленно славословя Абрама...»

Эрлиха звали Арон Исаевич, но изображен здесь, конечно, он. Отмечу, что повесть «Тайному другу» Эрлих не читал, полагаю, даже не знал о ее существовании, и влияние прозы Булгакова на его воспоминания в данном случае исключено...

Важность для Булгакова этого приглашения в «Гудок» переоценить невозможно. Он входил — на ряд лет — в коллектив большой рабочей газеты. Входил сотрудником, а судя по времени, пожалуй, и зачинателем знаменитой «четвертой полосы» «Гудка» — боевого отдела «Рабочая жизнь», со стихийным литературным клубом, существовавшим здесь, в комнате отдела.

М. Штих, один из ветеранов «четвертой полосы», впоследствии рассказывал: «...Наступал час досуга, когда все материалы в номер уже сданы, перья отдыхают, а языки начинают работать в полную силу. В этот час в комнате четвертой полосы собирался весь литературный цвет старого «Гудка»[2]. Здесь разгорались жаркие споры по всем вопросам и литературы и жизни. Вспыхивало, как лезвие, беспощадное остроумие Ильфа (Ильф появился в «Гудке»

---

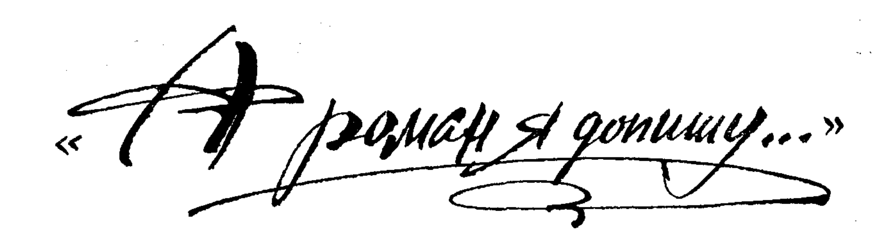
[1] Эрлих А. Нас учила жизнь. М., 1960, с. 35—37.

[2] Штих М. (Львов). В старом «Гудке». В кн.: Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963, с. 105.

позже Булгакова, теплое отношение друг к другу они сохранили на всю жизнь). В «Гудке» работали В. Катаев, Ю. Олеша, Е. Петров. В комнате четвертой полосы бывали Л. Славин, К. Паустовский, И. Бабель.

Не менее важно, что с этим приходом в «Гудок» Булгаков обретал наконец какое-то прочное место в жизни. Он стал «обработчиком» (как позднее Ильф), потом «бытовым фельетонистом» «Гудка». Параллельно стал давать большие очерки-фельетоны в газету «Накануне». Все его временные занятия отпали одно за другим.

Теперь он мог делать то, что считал самым главным,— писать.



Москва, как и вся страна, переходила к эпохе нэпа — парадоксальной, острой, противоречивой. Суровая пора военного коммунизма уходила в прошлое. Булгаков откликался на этот переход необыкновенно яркими, сразу же привлекшими внимание очерками, полными радостного предчувствия и ожидания.

«Каждый бог на свой фасон,— писал он.— Меркурий, например, с крылышками на ногах. Он — нэпман и жулик. А мой любимый бог — бог Ремонт, вселившийся в Москву в 1922 году, в переднике, вымазан известкой, от него пахнет махоркой... На Лубянке, на углу Мясницкой, было бог знает что: какая-то выгрызенная плешь, покрытая битым кирпичом и осколками бутылок. А теперь, правда, одноэтажное, но все же здание! З-д-а-н-и-е! Цельные стекла. Все как полагается. За стеклами, правда, ничего еще нет, но снаружи уже красуется надпись золотыми буквами: «Трикотаж»...

...Я с чувством наслаждения прохожу теперь пассажи. Петровка и Кузнецкий в сумерки горят огнями. И буйные гаммы красок за стеклами — улыбаются лики игрушек кустарей.

Лифты пошли! Сам видел сегодня. Имею я право верить своим глазам?

Этот сезон подновляли, штукатурили, подклеивали. На будущий сезон, я верю, будут строить. Осенью, глядя на сверкающие адским пламенем котлы с асфальтом на улицах, я вздрагивал от радостного предчувствия. Будут строить, несмотря ни на что...» («Столица в блокноте. Бог Ремонт».)

«Вчера утром на Тверской,— писал он,— я видел мальчика. За ним шла, раскрыв рты, группа ошеломленных граждан мужского и женского пола и тянулась вереница

пустых извозчиков, как за покойником... Лишь протерев глаза, я понял, в чем дело.

У мальчика на животе не было лотка с сахариновым ирисом, и мальчик не выл диким голосом: «Посольские! Ява!! Мурсал!!! Газетатачкапрокатываетвсех!..» Мальчик не вырывал из рук у другого мальчика скомканных «лимонов» и не лягал его ногами. У мальчика не было во рту папиросы... Мальчик не ругался скверными словами...

Нет, граждане. Этот единственный, впервые встретившийся мне мальчик шел, степенно покачиваясь и не спеша, в прекрасной уютной шапке с наушниками, и на лице у него были написаны все добродетели, какие только могут быть у мальчика одиннадцати-двенадцати лет.

Нет, не мальчик это был. Это был чистой воды херувим в теплых перчатках и валенках. И на спине у херувима был р-а-н-е-ц, из которого торчал уголок измызганного задачника.

Мальчик шел в школу Первой ступени у-ч-и-т-ь-с-я» («Столица в блокноте. Сверхъестественный мальчик».)

Эпоха бурлила («Москва — котел, в нем варят новую жизнь. Это очень трудно. Самим приходится вариться». — «Столица в блокноте»), выплескивая на поверхность предприимчивого скоробогача «нэпмана» и стяжателя «спеца», норовивших в этой толчее и сутолоке едва складывающегося нового мира урвать кусок покрупнее.

Перо Булгакова спешило запечатлеть быстротекущую, невероятную, неповторимую действительность. Оно откликалось сатирическими штрихами, в этих очерках фельетонах. Сатирическими главами — язвительными и веселыми. Целыми сатирическими произведениями, такими, как «Похождения Чичикова», по объему — рассказ, по насыщенности — маленькая повесть, в которой Булгаков заставил въехать в нэповскую Москву из царства теней, из царства «мертвых душ» вереницу гоголевских персонажей во главе с Чичиковым.

Вот Чичиков снимает в аренду доходное предприятие — «Пампуш на Твербуле» (памятник Пушкину на Тверском бульваре). Справки представить? Ведомости? «Двух часов не прошло, представил и ведомость. По всей форме. Печатей столько, как в небе звезд. И подписи налицо. За заведующего — Неуважай-Корыто. За секретаря — Кувшинное рыло. За председателя тарифно-расценочной комиссии — Елизавета Воробей».

«...Уму непостижимо, что он вытворял. Основал трест для выделки железа из деревянных опилок и тоже ссуду

получил. Вошел пайщиком в огромный кооператив и всю Москву накормил колбасой из дохлого мяса. Помещица Коробочка, услышав, что теперь в Москве «все разрешено», пожелала недвижимость приобрести; он вошел в компанию с Замухрышкиным и Утешительным и продал ей Манеж, что против университета. Взял подряд на электрификацию города, от которого в три года никуда не доскачешь, и, войдя в контакт с бывшим городничим, разметал какой-то забор, поставил вехи, чтобы было похоже на планировку, а насчет денег, отпущенных на электрификацию, написал, что их у него отняли банды капитана Копейкина».

Повесть написана как стилизация, почти имитация Гоголя: название произведения, имена персонажей, пестрящий гоголевскими выражениями язык... Но этот стремительный темп, каждая фраза — как щелчок, в каждом абзаце — законченная сатирическая тема,— разве так густо, так лаконично писал неторопливый Гоголь? У Булгакова было совершенно удивительное чувство стиля во времени. «Похождения Чичикова» написаны словно бы в ритме Ильфа и Петрова, хотя до возникновения писателя Ильфа и Петрова оставалось еще несколько лет. И воскрешенный Булгаковым Чичиков — уже не гоголевский, булгаковский Чичиков — отразится у Ильфа и Петрова в подпольном миллионере Корейко, который производит свою аферу по электрификации «небольшой виноградной республики» примерно тогда же, когда герой Булгакова занимался электрификацией города, «от которого в три года никуда не доскачешь»; и хотя Корейко не арендовал Пампуш на Тверском бульваре, но зато по соседству, на Сретенском, переливал из бочки в бочку обыкновенную воду — это называлось «Химическая артель «Реванш». И в мадам Грицацуевой, как будто никак не похожей на гоголевскую Коробочку, обозначится явственная связь с Коробочкой булгаковской...

Богатейшей галереей типов и зарисовок в фельетонах, очерках, рассказах Булгакова начала 20-х годов проходили приспособленцы — яростное и цепкое мещанство эпохи нэпа. То самое, о котором и Маяковский в те же годы писал: «Намозолив от пятилетнего сиденья зады, крепкие, как умывальники, живут и поныне — тише воды. Свили уютные кабинеты и спаленки».

Сатира Булгакова высвечивала это мещанство, извлекала его из забаррикадированных, оклеенных справками и мандатами, обвешанных портретами Маркса и Луначар-

ского квартир. И возникал «бывший присяжный поверенный» в рассказе «Четыре портрета» — «один из самых сообразительных людей в Москве», окопавшийся в своей квартире «не просто так, а основательно». («Тут товарищ Настурцина», — водил он комиссию по комнатам, — «тут я»,— и хозяин широко показал на Карла Маркса. . .») Или нэпман с глазами, похожими «на две десятки одесской работы» («Столица в блокноте. Триллионер»).

И были еще фельетоны в «Гудке» — десятки и десятки фельетонов по рабкоровским письмам, по «сигналам с мест». Булгаков писал их стремительно, впоследствии, в повести «Тайному другу», с жестокой иронией отозвался о них так: «Волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я там насочинил». Маленькие, порою со случайной тематикой фельетоны, в которых тем не менее так ярко горят искры ошеломляющей, гротескной, не знающей границ булгаковской фантазии.

И все это был день. Рабочий «Гудок» и эффектная редакция «Накануне» (Большой Гнездниковский переулок, крытые светло-синим сукном полы, полированное дерево перегородок). Фельетоны, очерки, корреспонденции. Будни, труд, хлеб. . .

Главное приходило ночью. Тогда огромный город затихал, и квартира на Большой Садовой, в которой жил Булгаков,— шумная «коммунальная» квартира с самогоном, драками и плясками под гармонь — умолкала тоже. Дом, как многоярусный корабль, летел под неподвижным черным небом, и писатель оставался один на один с Россией и своим долгом перед ней.

Он знал, что может написать нечто очень значительное. Было у него ощущение, что он — свидетель эпохи.

Замысел романа «Недуг» ушел вместе с 1921 годом. Теперь воображение писателя занимают другие образы.

В автобиографическом «Театральном романе» рождение нового замысла описано так: «Он зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война. . . Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых уже нет на свете».

Образ войны — в трактовке: война и дом — в этих строках размыт, почти стерт, образ дома выдвинут на первый план. В неоконченной и написанной раньше повести «Тайному другу», в которой историю своего романа о гражданской войне Булгаков дал гораздо подробнее (а до

истории пьесы и спектакля так и не дошел), этот образный толчок запечатлен отчетливей и конкретней:

«Мне приснился страшный сон. Будто бы был лютый мороз и крест на чугунном Владимире в неизмеримой высоте горел над замерзшим Днепром.

И видел еще человека, еврея, он стоял на коленях, а изрытый оспой командир петлюровского полка бил его шомполом по голове, и черная кровь текла по лицу еврея. Он погибал под стальной тростью, и во сне я ясно понял, что его зовут Фурман, что он портной, что он ничего не сделал, и я во сне крикнул, заплакав:

— Не смей, каналья!

И тут же на меня бросились петлюровцы, и изрытый оспой крикнул:

— Тримай його!

Я погиб во сне. В мгновение решил, что лучше самому застрелиться, чем погибнуть в пытке, и кинулся к штабелю дров. Но браунинг, как всегда во сне, не захотел стрелять, и я, задыхаясь, закричал.

Проснулся, всхлипывая, и долго дрожал в темноте, пока не понял, что я безумно далеко от Владимира, что я в Москве, в моей постылой комнате, что это ночь бормочет кругом, что это 23-й год и что уж нет давным-давно изрытого оспой человека».

Но и здесь, почти сразу же вслед за этим образом петлюровской ночи за Днепром против Киева, на Слободке, так потрясшей и навсегда памятной Булгакову февральской ночи 1919 года, возникает другой образ — образ теплого дома и любимых людей:

«Я простонал и пошел к дивану. Свет исчез. Во тьме некоторое время пели пружины простуженными голосами. Обиды и несчастья мало-помалу начали расплываться.

Опять был сон. Но мороз утих, и снег шел крупный и мягкий. Все было бело. И я понял, что это рождество...

В громадной квартире было тепло. Боже мой, сколько комнат! Их не перечесть, и в каждой из них важные, обольстительные вещи. От пианино отделился мой младший брат. Смеялся, поманил меня пальцем. Несмотря на то, что грудь его была прострелена и залеплена черным пластырем, я от счастья стал бормотать и захлебываться.

— Значит, рана твоя зажила? — спросил я.

— О, совершенно.

На пианино над раскрытыми клавишами стоял клавир «Фауста», он был раскрыт на той странице, где Валентин поет...

От парового отопления волнами ходило тепло, сверкали электрические лампы в люстре, и вышла Софочка в лакированных туфлях. Я обнял ее».

Здесь описан не дом Турбиных и не дом Булгаковых на Андреевском спуске, 13. Это, пожалуй, квартира на углу Андреевского спуска и Владимирской, где в самую счастливую пору своего брака снимали комнату окнами на прекрасный собор Михаил и Тася. Но два образа у истоков романа Булгаков упорно видит вместе: образ насилия и жестокости, образ войны — и образ светлого тепла и мира, образ дома.

«Так я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен» («Театральный роман»).

И «сны» — преследующие писателя образы, и первые попытки перелить эти образы в прозу романа, описать, «как хорошо, когда дома тепло, часы, бьющие башенным боем в столовой, сонную дрему в постели, книги и мороз» и «страшного человека в оспе, мои сны», Булгаков в повести «Тайному другу» относит к 1923 году.

Но было это раньше. В 1923 году Булгаков уже работает над романом «Белая гвардия» (именно работает, не только вдохновенно, но и продуманно — над историческими материалами, над стилем, над композицией). А подступы к роману относятся к 1922 году. От этих подступов, от ранней истории «Белой гвардии», сохранилось два фрагмента, к сожалению, не в рукописях — в испорченных множеством опечаток и тем не менее очень интересных газетных публикациях.

Первый из этих фрагментов был опубликован в «Литературном приложении» к газете «Накануне» 10 декабря 1922 года под названием «В ночь на третье число» и имел подзаголовок «Из романа «Алый мах».

В ночь на третье число — на 3 февраля 1919 года — петлюровцы, как помнит читатель, под ударами Красной Армии панически оставляли Киев.

В отрывке одеваются реальностью эти самые «сны». Петлюровская «синяя дивизия» у моста на Слободке, «пан куренной» («На его круглом прыщеватом лице была холодная решимость»), насилие, разнузданная жестокость, надругательство, убийство. «Первое убийство в своей жизни доктор Бакалейников увидал секунда в секунду на переломе ночи со второго на третье число. В полночь у входа на проклятый мост. Человека в разорванном черном паль-

то с лицом синим и черным в потеках крови...» — в «Белой гвардии» эта картина предстанет лаконичней и обобщенней.

И дом в городе за рекой, на горах, очень похожий на тот, что будет описан в романе «Белая гвардия». А в домах — «мир в вещах и смятение в душах». Молодая женщина, полная тревоги за мужа, здесь это жена доктора и зовут ее Варвара Афанасьевна. Впрочем, Елена Тальберг в романе, по мнению близких Булгакова, писана с его сестры Вари — Варвары Афанасьевны. Колька Бакалейников (Булгакова-младшего, Николая, дома звали именно Колькой; Никол, Николка появится только в «Белой гвардии» и потом в пьесе «Дни Турбиных»). Юрий Леонидович, «феноменальный баритон» (в романе баритона будут звать Леонид Юрьевич Шервинский). Свет, тепло и раскрытое пианино.

Образ войны и образ дома, которые войдут основными образами и в роман «Белая гвардия».

Но есть и существенное отличие этого фрагмента от будущего романа. Герои жадно ждут прихода большевиков.

«— Ура! Радуйся, Варвара... Ура! Гонят Петлюру! Красные идут.

— Да что ты?

— Слушайте... Я сейчас выбежал на улицу, видел обоз. Уходят хвосты, говорю вам, уходят».

«— Ясно,— подтвердил Юрий Леонидович и подбежал к пианино. Уселся, ткнул пальцем в клавиши и начал тихонько:

Соль... до!..
Проклятьем заклеймен...

А Колька, зажав руками рот, изобразил, как солдаты кричат «ура»:

— У-а-а-а!..

— Вы с ума сошли оба! Петлюровцы на улице!..

— У-а-а-а!.. Долой Петлю... ап!..

Варвара Афанасьевна бросилась к Кольке и зажала ему рот рукой».

И доктор Бакалейников на проклятом мосту — мобилизованный петлюровцами доктор Михаил Бакалейников — жарко молит, «уставившись в волшебное небо»:

«— Господи. Если ты существуешь, сделай так, чтобы большевики сию минуту появились в Слободке. Сию минуту... Я — монархист по своим убеждениям. Но в данный момент тут требуются большевики... Господи... Дай так,

чтобы большевики сейчас же вон оттуда из черной тьмы за Слободкой обрушились на мост».

И «монархизм» его повисает, теснимый восторженным предвкушением явления революционных матросов:

«Доктор сладострастно зашипел, представив себе матросов в черных бушлатах. Они влетают, как ураган, и больничные халаты бегут врассыпную. Остается пан куренной и эта гнусная обезьяна в алой шапке — полковник Мащенко. Оба они падают на колени.

— Змилуйтесь, добродию,— вопят они.

Но доктор Бакалейников выступает вперед и говорит:

— Нет, товарищи! Нет. Я — монар... Нет, это лишнее... А так: я против смертной казни. Да. Против. Карла Маркса я, признаться, не читал и даже не совсем понимаю, при чем он здесь, в этой кутерьме, но этих двух нужно убить, как бешеных собак...

...В руках у доктора матросский револьвер. Он целится. В голову. Одному. В голову. Другому.

Тут снег за шиворотом растаял, озноб прошел по спине, и доктор Бакалейников опомнился».

Но почему «Из романа «Алый мах»? Каков реальный смысл этого подзаголовка?

Других упоминаний такого романа ни архивы, ни память близких Булгакова не сохранили. Может быть, не было никакого «Алого маха»? Мистификация? Ссылка, сделанная для важности?

Или, может быть, все-таки был — замысел, контур, идея романа? Попробуем, преодолев гипноз романа «Белая гвардия», действие которого заканчивается как раз в ночь на третье число, перечесть эту главу из «Алого маха» как если бы это было начало романа. Естественно предположить, что писатель пишет роман с начала, а не с конца?

И тогда мы вспомним, что хронологически — в истории — с описанных Булгаковым событий действительно начинался «алый мах»: победное, стремительно развивавшееся, блистательное наступление Красной Армии на юг, когда в короткий срок — февраль, март, апрель 1919 года — была освобождена почти вся Украина, Донская область, Крым, когда петлюровцы действительно «салом пятки смазывали» при одном только слове «большевики». «Алый мах»... Неужели в преддверии «Белой гвардии» был момент, когда Булгаков собирался писать роман о Красной Армии?

Год спустя после публикации этой главы, в декабре 1923 года, когда роман «Белая гвардия» уже «летел к кон-

цу», в газете «Гудок» появился рассказ Булгакова «Налет» с подзаголовком «В волшебном фонаре».

«Налет» — рассказ-картина, видение, возникающее с какой-то внезапной неотвратимостью, как бы «в волшебном фонаре». Он близок цитированным выше булгаковским «снам». И близок он также некоторым возникающим внезапно — кинематографически — картинам в романе «Белая гвардия», особенно во второй части романа, где описано, как петлюровцы занимают Город.

Это фрагмент, набросок, вариант из каких-то ранних редакций романа, к этому времени уже отброшенных автором. Фрагмент, оформленный, вероятно, для публикации, как отдельный рассказ и даже снабженный подчеркивающей эту «отдельность» концовкой (рабфаковцы собрались в клубе у огня, и человек, несколько странный, застенчивый и на одно ухо оглохший, рассказывает, глядя в огонь, то, что мы перед тем прочли, рассказывает, как его расстреляли и как он все-таки чудом остался жив).

В рассказе «Налет», как и в отрывке «В ночь на третье число» и потом в романе «Белая гвардия»,— те же связь и противостояние образов «война» и «дом». Только образ войны здесь — въявь, образ дома — в воображении.

Зимней метельной ночью — зимней, как в романе «Белая гвардия», зимней, как в отрывке из «Алого маха»,— внезапно налетевший из тьмы конный вооруженный отряд не то петлюровцев, не то просто бандитов (банды тех лет по численности и вооруженности порою не уступали войскам) захватывает маленький пост на железной дороге, охраняемый тремя часовыми «караульного полка». Один из красноармейцев погибает сразу («...и еще совершенно явственно обозначился третий часовой Щукин, лежавший, свернувшись, в сугробе»). А двух других расстреливают у черной груды щитов.

Образ дома светлым и кратким видением возникает в мозгу одного из них. «Абрам упал в глубокий снег под натиском бесформенной морды и страшной лошадиной груди, покатился, не выпустив винтовки из рук...

— Тильки стрельни... стрельни, сучья кровь,— сказал сверху голос, и Абрам понял, что это голос с лошади.

Тогда он вспомнил почему-то огонь в черной печечке, недописанную акварель на стене — зимний день, дом, чай и тепло».

«Вот так все и кончилось,— думает он в момент расстрела,— как я и полагал. Акварели не увижу ни в коем

случае больше, ни огня. И ничего не случится, нечего ждать — конец».

Дом, возникающий в его мозгу,— вариант дома, который в конце концов сложится в «Белой гвардии» как дом Турбиных. Правда, вместо пианино, символа разумной, светлой и радостной жизни, здесь акварель. Может быть, красноармеец «караульного полка» Абрам — художник...

Расстреливаемый Стрельцов показан Булгаковым со стороны, глазами Абрама:

«Стрельцов стоял с лицом, залепленным красной маской,— его били долго и тяжко за дерзость, размолотив всю голову. От ударов он остервенел, стал совершенно нечувствительным и, глядя одним глазом зрячим и ненавистным, а другим незрячим, багровым, опираясь вывернутыми руками на штабель, сипя и харкая кровью, говорил:

— Ух... бандитье... У, мать вашу... Всех половят, всех расстреляют,— всех...»

Но Абрам показан изнутри. Любопытно, что впечатления Турбина в одной из самых острых ситуаций романа «Белая гвардия» (преследование на улицах Города и невероятность и все-таки явь спасения) вберут в себя многие мотивы и образы этих страниц.

«— Тю! Жида взялы!» — резнул голос в темноте за фонарем... «И другой?» — жадно откликнулся бас» («Налет»). «Второй вырвался из-за угла и дергал затвор. На лице первого ошеломление сменилось непонятной, зловещей радостью. «Тю! — крикнул он,— бачь, Петро: офицер». Вид у него при этом был такой, словно внезапно он, охотник, при самой дороге увидел зайца» («Белая гвардия»).

Параллелей множество. Описание того, что видит человек, когда на него направлено смертельное дуло («— А ну,— предостерегла тьма. ...И прямо в темноте, против часовых, в дырочках винтовок притаился этот самый черный конец».— «Налет». «Винтовка второго превратилась вся в маленькую черную дырку, не более гривенника... По-волчьи обернувшись на угонке... Турбин увидал, как черная дырка сзади оделась совершенно круглым и бледным огнем...» — «Белая гвардия»).

Описание бреда тяжело раненного, умирающего, но все-таки не умершего человека. Ранение и чудо спасения... «В сторожке у полотна был душный жар, и огонек, по-прежнему неутомимый и желтый, горел скупо, с шипеньем. Сторожиха бессонно сидела на лавке у стола, глядела мимо огня на печь, где под грудой тряпья и бараньим тулупом с сипением жило тело Абрама» («Налет»).

В «Белой гвардии» совсем другая женщина, но поза ее — та же и тот же эпитет: «бессонный». Когда Турбин «открыл глаза, тихонько, чтобы не вспугнуть сидящую возле него, он увидел прежнюю картину: ровно, слабо горела лампочка под красным абажуром, разливая мирный свет, и профиль женщины был бессонный близ него. По-детски печально оттопырив губы, она смотрела в окно»... И величественный пейзаж — ночное, зимнее небо, «расцветающее» в тишине после злодейства, и звезды, «крестами, кустами и квадратами» зажигающиеся над снежной землей,— те же в рассказе «Налет» и в романе «Белая гвардия».

То, что в рассказе — попытка, в романе — найдено, решено, одето сильным и зрелым словом. Булгаков шагал семимильными шагами.

Пожалуй, и другого порядка нить связывает этот ранний набросок с романом: героически погибший в рассказе Стрельцов, мне кажется, в дальнейшем из творчества Булгакова не ушел бесследно, был чем-то для писателя очень важен и в романе «Белая гвардия» остался жив. Он узнается в не названном по имени, но запоминающемся персонаже романа: над густым парадом петлюровских войск, над кипящей толпой на замерзшей чаше фонтана высоко стоит человек и вдохновенно, сначала слабо, а потом крепнущим, ясным голосом бросает в толпу большевистские лозунги, и здравицу красному знамени и Советам рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, и «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», а потом исчезает в водовороте толпы. («Ну, одно тебе скажу, Карась, молодцы большевики»,— скажет по этому поводу Мышлаевский.— «За что люблю — за смелость, мать их за ногу».)

И может быть, «светлая прядь волос» из-под папахи (в рассказе: «Рука с седла сбила папаху с головы Стрельцова, и прядь волос на нем стала дыбом»), может быть, ремарка: «слабо выкрикнул» (в рассказе: «сказал слабо в шорохе метели: «У-у, бандитье. Язви вашу душу») или просто его словечко «Ух!», в рассказе полное ненависти, в романе веселое,— но что-то выдает в нем уже знакомого нам героя.

* * *

Ушел пятый, начинался шестой год Октябрьской революции. Уже появились первые художественные журналы. Уверенно складывалась новая литература. Но начиналась

она с поэзии. Блок уже написал свои «Двенадцать». Уже вышли «150 000 000» Маяковского, и Мейерхольд осуществил постановку «Мистерии-Буфф». В расцвете творчества были Д. Бедный, В. Брюсов, С. Есенин. А большой прозы все еще не было. Не было романа о гражданской войне.

В 1921 году вышли «Два мира» В. Я. Зазубрина — произведение свежее, вдохновенное, но фрагментарное, написанное по еще не отстоявшимся, живым впечатлениям борьбы с Колчаком. В. И. Ленин сказал Горькому об этой книге: «Очень страшная, жуткая книга; конечно — не роман, но хорошая, нужная книга» [1].

В 1922 году вышел роман Б. Пильняка «Голый год». М. М. Кузнецов писал: «Пильняк перешагнул в современность — в «Голом годе», гулко завывая, закружилась вьюга революции» [2]. Но был ли, строго говоря, «Голый год» романом о революции и гражданской войне? Существенное и несущественное, грубое, физиологическое и жестокое, картины распада (физиологического распада) старинного дворянского рода и сцены быта анархистской коммуны причудливо смешивались в нем, изредка чередуясь с коротким, в полстранички, плакатным портретом «кожаных красавцев» — большевиков: «Эти вот, в кожаных куртках, каждый в стать, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого утюжны. . .»

В 1923-м появилась повесть А. Малышкина о взятии Перекопа — «Падение Даира», романтическая, эмоциональная, насыщенная обобщениями и символами. Не столько повесть, впрочем, сколько поэма в прозе. . .

По-настоящему реалистической и очень своеобразной прозой о гражданской войне стали первые книги Всеволода Иванова — его «Партизанские повести», его рассказы о гражданской войне в Сибири. Но и это был только подступ к теме. Великий расцвет советской прозы о гражданской войне — Фурманов, Серафимович, Бабель, Фадеев, Шолохов, А. Толстой — все еще впереди. Эта проза уже создается, она в черновиках, на рабочих столах, она уже начинает понемногу публиковаться, но как явление возникнет позже, параллельно с «Белой гвардией» — «Чапаев» (1923), «Железный поток» (1924), «Конармия» (1926), «Разгром» (1926).

---

[1] В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 6-е. М., 1979, с. 641.
[2] Кузнецов М. М. Советский роман. Очерки. М., 1963, с. 124.

Первое упоминание романа «Белая гвардия» — уже под этим названием — появляется в мартовском номере (№ 7) московского журнала «Россия», за 1923 год. В отделе информации журнала сообщение: «Михаил Булгаков заканчивает роман «Белая гвардия», охватывающий эпоху борьбы с белыми на юге (1919—1920 гг.)».

«Заканчивает» сильно сказано. Роман начат. И если сообщение это исходит от автора, то означает оно, что структура романа еще не определилась. Ведь действие законченной «Белой гвардии», как помнит читатель, происходит в другой период гражданской войны, зимой 1918—1919 года, в Киеве.

Рукописи «Белой гвардии» не сохранились. И документов этого периода биографии Булгакова крайне мало. Но вот существует записка, полученная Надеждой Афанасьевной в апреле 1923 года (во всяком случае, «не ранее апреля», отмечает она): «Я к вам не показываюсь, потому что срочно дописываю первую часть романа, называется она «Желтый прапор». И информация, заключенная в этой краткой фразе, поразительна.

Первая часть романа «Белая гвардия», известного нам законченного романа «Белая гвардия», не может называться «Желтый прапор». Так можно было бы назвать вторую часть романа, отделанные местами до афористичности (и, может быть, многократно переписывавшиеся) страницы и строки о вступлении петлюровцев в Город. О полковнике Козыре-Лешко, Болботуне, Торопце... «Полк качался в седлах, и тотчас же за Попелюхой развернулся в голове конной колонны двухцветный пра́пор — плат голубой, плат желтый, на древке...» Или страницы из третьей части — о петлюровском параде на площади у Софии («В синих жупанах, в смушковых, лихо заломленных шапках с синими верхами, шли галичане. Два двуцветных прапора, наклоненных между обнаженными шашками, плыли следом за густым трубным оркестром... Трепля простреленным желто-блакитным знаменем, гремя гармоникой, прокатил полк черного, остроусого, на громадной лошади, полковника Козыря-Лешко...»). Ибо желтый прапор — не что иное, как желто-голубое националистическое знамя, поднятое Петлюрой.

Но, значит, роман первоначально строился совсем не так, как теперь. Он начинался не с семьи Турбиных, не с дома Турбиных, которые теперь занимают господствующее место в первой части, определяя движение романа в целом — его тон, смысл, настроенность. Трудно даже ска-

зать, предполагался ли вообще дом Турбиных в той первой редакции романа.

По-видимому, Булгаков начинал сразу со второй части, то есть на этой стадии работы в замысле его преобладал образ войны, а не образ дома. Булгаков живописал войну. И эта почти кинематографическая картина в «Белой гвардии» — вступление петлюровцев в Город — с ее великолепнейшими общими планами, с этими выхваченными на мгновение, словно киноаппаратом запечатленными фигурами петлюровского полковника Козыря-Лешко, еврея-подрядчика Фельдмана, штабиста Щеткина, исчезающего в дверях квартирки с золотистой блондинкою, артиллеристов в землянке за городом и т. д. и т. д.— была написана, надо думать, по крайней мере вчерне, по крайней мере в общих чертах уже тогда, в апреле 1923 года.

На этом фоне вставали две фигуры крупным планом. Они и теперь центральные фигуры всей второй части романа — Николка Турбин и Най-Турс. Юнкер Николка и полковник Най-Турс, героический Най, распускающий по домам своих юнкеров и смертью своей утверждающий свою правоту.

Юнкера — одна из самых горьких тем этого сложного романа, сосредоточенная в основном в его второй части и, по-видимому, особенно волновавшая Булгакова уже на первых этапах работы, когда с этой части, озаглавленной «Желтый прапор», он начинал роман.

Сколько раз использовала их контрреволюция. Они оборонялись в Зимнем в грозный день 25 октября 1917 года. Уже Керенский бежал (в автомобиле американского посольства) и в зале заседаний бледные министры ждали своей участи, а юнкерам так и не был отдан приказ снимать посты. Тогда для них почти обошлось. «Ну что, будете еще подымать оружие против народа?» — спрашивали громкие голоса. «Нет!» — отвечали юнкера один за другим. После этого их отпустили на свободу» (Джон Рид, «Десять дней, которые потрясли мир»).

Первый же контрреволюционный мятеж — 29 октября 1917 года, и снова ударная сила контрреволюции — юнкера. Захват телефонной станции в Петрограде. Отчаянная оборона Владимирского училища против красногвардейцев и матросов. Керенский, который через два дня снова сбежит, телефонирует из Царского Села: не вступать ни в какие переговоры с Военно-революционным комитетом! Можно понять ярость ворвавшихся во Владимирское учи-

лище красногвардейцев и солдат — юнкера застрелили двух советских парламентеров. И все-таки их снова простили и через некоторое время отпустили по домам.

И в дни октябрьских боев в Москве оплот контрреволюции — юнкера. Это они штурмуют занятый красными Кремль, тогда как весь центр Москвы уже схвачен тугим кольцом революционных отрядов. Это их белое командование посылает на заведомо обреченное дело, на бессмысленную кровавую авантюру. 500 красных гробов хоронит после этих событий Москва у Кремлевской стены. Суровы рабочие и матросы. Но юнкерам не мстят. Они разоружены и отпущены на свободу...

Октябрьские события в Петрограде писателю отлично известны. Октябрьские события в Москве он знает еще лучше, революционную Москву — и, может быть, этих самых юнкеров — он уже пытался показать в своем первом романе.

Все это стоит перед его глазами, все это просвечивает для него сквозь тот киевский декабрьский день 1918 года, когда страшные в своей разнузданности петлюровские войска с веселой наглостью входили в беззащитный город и гетман трусливо бежал, переодевшись в немецкую форму, бежали, наспех деля места в германском поезде, белые генералы и офицеры, а в городе и вокруг города, прикрывая их бегство от петлюровцев, стояли отряды юнкеров, наивно думавших, что они защищают родину... Только вот петлюровцы не матросы. Пощады от них не было.

В этой ситуации наполняется патетическим светом образ Ная, единственный по-настоящему мужественный образ романа.

«Наконец на перекресток выскочил последний бежавший, в бледных золотистых погонах на плечах. Николка вмиг обострившимся взглядом узнал в нем командира второго отделения первой дружины, полковника Най-Турса.

— Господин полковник! — смятенно и в то же время обрадованно закричал ему навстречу Николка.— Ваши юнкера бегут в панике.

И тут произошло чудовищное. Най-Турс вбежал на растоптанный перекресток в шинели, подвернутой с двух боков, как у французских пехотинцев. Смятая фуражка сидела у него на самом затылке и держалась ремнем под подбородком. В правой руке у Най-Турса был кольт, и вскрытая кобура била и хлопала его по бедру... Обернув-

шись к разбитому взводу лицом, он взвыл команду необычным, неслыханным картавым голосом. Николка суеверно подумал, что этакий голос слышен на десять верст и, уж наверно, по всему городу.

— Юнкегга! Слушай мою команду: сгывай погоны, кокагды, подсумки, бгосай огужие! По Фонагному пегеулку сквозными двогами на Газъезжую, на Подол! На Подол!! Гвите документы по догоге, пгячьтесь, гассыпьтесь, всех по догоге гоните с собой-о-ой!

...Несколько секунд взвод не мог прийти в себя. Потом юнкера совершенно побелели... Через полминуты на перекрестке валялись патронные сумки, пояса и чья-то растрепанная фуражка. По Фонарному переулку, влетая во дворы, ведущие на Разъезжую улицу, убегали юнкера.

Най-Турс с размаху всадил кольт в кобуру, подскочил к пулемету у тротуара, скорчился, присел, повернул его носом туда, откуда прибежал, и левой рукой поправил ленту. Обернувшись к Николке с корточек, он бешено загремел:

— Оглох? Беги!»

Николка, член семьи Турбиных, перед нами с первых до последних страниц романа. Най-Турс остается героем второй части романа: он живет, действует и умирает во второй части. В третьей Най присутствует посмертно: его кольт... его близкие... его похороны... «Най-Турс, — несколько сбивчиво запишет впоследствии слова Булгакова П. С. Попов, — образ отдаленный, отвлеченный. Идеал русского офицерства. Каким бы должен был быть в моем представлении русский офицер». И в этом своем качестве вводится Най в первую часть романа.

Мы ни разу не видим его в доме Турбиных. На протяжении романа он ни разу не встречается с Алексеем Турбиным, и только по нескольким — вскользь — упоминаниям «Белградского гусарского полка» можно догадаться, что они встречались — могли встречаться — на фронте. Най зримо возникает в первой части лишь однажды: он приходит к Турбину во сне. Приходит посмертно, хотя во времени романа он еще жив. В светозарном шлеме, в кольчуге. («Они в бригаде крестоносцев теперича, господин доктор»,— говорит в том же сне давно погибший на германской и тоже предстающий перед Турбиным в испускающей свет кольчуге вахмистр Жилин.) Приходит в ореоле самопожертвования, в романе еще не совершенного, в атмосфере тревожного предчувствия, в предсказании и этого самопожертвования и смерти.

Впрочем, этот эпилог, своеобразно сдвинутый к началу, так что возникает замкнутое кольцо композиции,— по-видимому, след более поздней, завершающей работы Булгакова над романом, когда он продуманно, как в дальнейшем и в пьесах своих, и в прозе, работал над прочной конструкцией произведения.

И вместе с тем это образная, ненавязчивая, но оттого не менее пристрастная мысль— оценка события.

* * *

В мае 1923 года Михаил Булгаков едет в Киев, вероятно, по командировке газеты «Накануне». 6 июля того же года в «Накануне» появится его очерк «Киев-город». Эта поездка в истории работы над романом была очень важна.

Вечерами, в сумерки, когда широкие улицы становились пустынны и гулки, он неторопливо проходил маршрутами своих героев, рассматривал места событий, вглядывался в воспоминания.

«Кажется, мелькают в перебежке цепи, дробно стучат затворы... Вот-вот вырастет из булыжной мостовой серая расплывчатая фигура и ахнет сипло:

— Стой!

То мелькнет в беге цепь и тускло блеснут золотые погоны, то пропляшет в беззвучной рыси разведка в жупанах, в шапках с малиновыми хвостами, то лейтенант в монокле, с негнущейся спиной, то вылощенный польский офицер, то оглушающим бешеным мётом пролетят, мотая колоколами-штанами, тени русских матросов» («Киев-город»).

Останавливался на перекрестках. Уже зеленели каштаны, а он видел, как бежит Най-Турс и падает на разъезженный снег. По Прорезной подымался, погромыхивая, трамвай, а он стоял и смотрел, как, задыхаясь на бегу, подымаются люди в шинелях. Они бежали давно и уже устали от бега. Теперь, отделенный от них четырьмя с небольшим годами, он мог рассмотреть их не спеша. Боковым зрением отлично видел белый и круглый бок музея, в общем-то отсюда не видимый... Там петлюровцы расстреливали юнкеров. В романе об этом будет глухо, вскользь. Вероятно, писать об этом было слишком трудно... И в гимназическом дворе по-прежнему для него чернели давно убранные пушки.

Думаю, только после этой поездки вошел в роман образ матери: «Мама, светлая королева, где же ты?»

Впоследствии П. С. Попов со слов Булгакова записал: «Мать мне служила стимулом для создания романа «Белая гвардия». И так: смерть матери была «неизгладимым, громадным толчком».

Варвара Михайловна умерла от тифа в ночь на 1 февраля 1922 года. В Киеве, в доме доктора Воскресенского. Примерно за год до начала работы Булгакова над романом «Белая гвардия».

Тогда поехать в Киев Булгаков не смог. Прощание с матерью он по-настоящему пережил теперь, в мае 1923 года. И в романе смерть и похороны матери в мае: «. . .белый гроб с телом матери снесли по крутому Алексеевскому спуску на Подол, в маленькую церковь Николая Доброго, что на Взвозе.

Когда отпевали мать, был май, вишневые деревья и акации наглухо залепили стрельчатые окна. Отец Александр, от печали и смущения спотыкающийся, блестел и искрился у золотеньких огней, и дьякон, лиловый лицом и шеей, весь ковано-золотой до самых носков сапог, скрипящих на ранту, мрачно рокотал слова церковного прощания маме, покидающей своих детей».

Теперь, в мае 1923 года, Булгаков посетил кладбище, где под черным мраморным крестом давно был похоронен отец и недавно — мать; и церковь Николая Доброго на Подоле, где ее отпевали; и «отца Александра» — А. А. Глаголева, старинного и преданного друга семьи, так узнаваемо запечатленного на первых страницах романа. («Правильно, тут взяты черты Глаголева»,— скажет Булгаков П. С. Попову.) И встреча Турбина с священником на первых страницах романа («Как-то, в сумерки, вскоре после похорон матери. . .») тоже ощутимо наполнена маем.

Не в эту ли пору — вслед за образом матери — в роман входит наконец, решительно и необходимо, собственно формируя роман, вторая часть булгаковского двучлена «война и дом» — образ очага, образ семьи, дома. . . И дом Турбиных, уже существовавший в ранних произведениях Булгакова, все более наполняясь теплом дома Булгаковых и все-таки не совпадая, не во всем совпадая с домом Булгаковых, выходит на свое важное место в романе.

В Киеве писатель виделся с друзьями, близкими. Но в доме на Андреевском спуске, 13, навсегда оставшемся

для него полным музыки, смеха и молодых голосов, никого из родных теперь не было. Сестры разъехались. Братьев Ивана и Николая, обоих, навсегда увлек бредовый бег белой армии в 1919—1920 годах. Они были живы, об этом Булгаков уже знал, но бесконечно далеки... По-прежнему лепился у подножия сказочного сада другой дом № 13 — на Мало-Подвальной. Но Коли Сынгаевского не было, и следы его затерялись на дорогах гражданской войны. Александр Гдешинский, теперь уже профессиональный скрипач, прекрасный скрипач, несколько растерявшийся перед жизнью милый Сашка, встретил своего дорогого Мишу, как всегда, нежно и радостно. А Платона, светлоглазого, верного, бесстрашно решительного Платона, не было: он погиб на германском фронте, оказывается, в бессмысленной, никому не нужной, преданной забвению войне...

Были разговоры. О прошлом. Еще больше — о будущем. Несколько сказанных тогда Булгаковым слов А. П. Гдешинский сохранил в своем письме к Булгакову: «Жизнь нельзя остановить — жизнь нельзя остановить, — это ты сказал.— Было хорошо, будет еще лучше» [1].

И все это было важно в формировании идейного, образного мира романа, в котором Булгаков хотел запечатлеть правду об эпохе и гражданской войне, о своем поколении и о трудном выборе, перед этим поколением вставшем. Писатель размышлял о будущем. Ключ к будущему он, художник, искал в прошлом.

...В Киеве Булгаков был в начале мая, а в конце мая того же 1923 года его работа над «Белой гвардией» получает новый толчок. В мае 1923 года в Москву приезжает из эмиграции А. Н. Толстой, до сих пор знакомый Булгакову заочно — по сотрудничеству в «Накануне».

Приезжает Толстой как будто временно — в командировку от берлинского издательства. Но все знают, что это возвращение, и литературная Москва встречает его необыкновенно тепло. 30 мая Михаил Булгаков устраивает в честь Алексея Толстого шумный и праздничный литературный ужин в доме своих друзей Коморских.

Вместе с А. Толстым совсем иначе, заново, приходит его проза, и прежде всего роман, известный нам теперь как роман «Сестры», а тогда называвшийся так: «Хождение по мукам», первая часть трилогии. Роман вышел в

---

[1] Письмо А. П. Гдешинского от 4 мая 1924 года. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 369, ед. хр. 374.

Берлине в 1922 году, и Булгаков мог бы прочесть его и раньше. Но прочел, по-видимому, только теперь, в связи с приездом или вскоре после приезда А. Н. Толстого.

К замыслу «Белой гвардии» этот роман как будто бы никакого отношения не имел: действие «Сестер», как помнит читатель, происходит в канун и в дни первой мировой войны и заканчивается в апреле 1917 года. К тому же в первом, берлинском издании роман существенно отличался от известной нам теперь первой части эпопеи «Хождение по мукам». На расстоянии многое видится искаженно. Роман был написан в эмиграции, писателем, покинувшим родину еще в 1918 году. В предисловии А. Н. Толстой писал: «Грядущее стоит черной мглой перед глазами. В смятении я оглядываюсь — действительно ли Россия — пустыня, кладбище, былое место?» В том же предисловии автор обещал со временем дать вторую книгу трилогии, действие которой будет происходить в 1917—1922 годах, т. е. книгу о гражданской войне. Но эпохе гражданской войны давал такую характеристику: «время, когда Россия переживала нерадостную радость свободы... бред, быть может гениальный, о завоевании мира, о новой жизни на земле... новый государственный строй, сдавивший так, что кровь брызжет между пальцами, тело России, бьющейся в анархии...» [1]

Булгаков, переживший гражданскую войну в России, свое сложное отношение к гражданской войне глубоко выстрадавший, такие формулы принять не мог. В революции Булгаков видел ту страшную, завораживающую и влекущую силу, что столько раз проступала в загадочных вьюгах русской истории, в ее смутах, восстаниях и крестьянских войнах. Революция — это была для него Россия, один из грандиозных, жестоких и мощных всплесков ее истории. Но то, что в этих событиях возникло нечто, чего при пугачевщине не было, он видел. Светлое, утверждающее, организующее начало, непостижимым для него образом возглавившее, подчинившее кровавую стихию крестьянской войны, выводившее Россию к тишине и миру. Так Михаил Булгаков воспринимал большевиков и их роль в гражданской войне. Мгла грядущего отнюдь не казалась ему черной, в будущее Булгаков в пору работы над «Белой гвардией» смотрел светло.

---

[1] Толстой А. Н. Хождение по мукам. Берлин, 1922. Фрагменты этого издания, не вошедшие в более поздний текст романа «Сестры», весьма полно приводит А. Налдеев в своей книге «Революция и родина в творчестве А. Н. Толстого». М., 1966.

Но роман Алексея Толстого Булгакова глубоко поразил. Должно быть, своим чутьем художника он уловил то, что в «Сестрах» было только тенденцией, что в «Сестрах» А. Толстому так и не удалось, даже когда он позже переработал роман, то, чего Толстой добился лишь во второй части трилогии, в «Восемнадцатом годе», написанном уже после «Белой гвардии» Булгакова.

Это — «буря истории», о которой так удачно сказал впоследствии К. Федин: «В 1927 году, приступая ко второму роману трилогии, Толстой уже впустил во все двери и окна бурю истории, и она забушевала во взбудораженной, трепещущей жизнью книге, завертев, как песчинки, маленькие, милые и отчаянные судьбы героев романа» [1].

Буря истории. Ощущение бури, врывающейся в дом. Ветер, который распахивает окна, вышибает рамы, срывает занавески...

Представим себе май, а может быть, июнь 1923 года, Булгакова, вернувшегося из Киева, уже знающего, что «Белая гвардия» начинается с дома Турбиных, но еще не написавшего тех первых глав (ныне первых глав) своего романа, где в теплый дом, в ярко освещенную квартиру, входит промерзший Мышлаевский и его тяжелая винтовка с коричневым штыком сразу же занимает всю переднюю... Представим себе Булгакова, с интересом читающего роман входящего заново в советскую литературу А. Толстого. И остановимся на последней главе этого романа.

Здесь поздно вечером раздается звонок. Это Рощин, в измятой шинели, худое, темное от загара лицо его мрачно. Он входит, еще весь ощетиненный после бессонных ночей в пути, лазанья в вагонные окошки за «довольствием» и матерной, вязнущей в ушах ругани. Чистая, нарядная квартира — как будто другой мир. Зеркальный паркет, ярко освещенная прихожая («мир в вещах»,— сказали бы мы языком Булгакова), прекрасные глаза прекрасной женщины. И все эти три человека «немыслимой красоты и чистоты», обрадованные его появлением.

«Напрасно без вещей приехали,— сказал Иван Ильич,— все равно вас ночевать оставим...» — «В гостиной на турецком диване...» — сказала Даша».

(Ну конечно, здесь друзей оставляют ночевать, тем более в такое время. Так же, как там, в далеком городе

---

[1] Цитируется по кн.: Крестинский Ю. А. А. Н. Толстой. Жизнь и творчество. М., 1960, с. 171.

гражданской войны, в маленьком доме на Андреевском спуске: «Николка бережно повесил тяжелую шинель, из кармана которой выглядывало горлышко в обрывке газеты. Затем повесил тяжелый маузер в деревянной кобуре, покачнув стойку с оленьими рогами. Тогда лишь Мышлаевский повернулся к Елене, руку поцеловал и сказал: «...Позволь, Лена, ночевать. Не дойду домой».— «Ах, боже мой, конечно».— «Белая гвардия».)

«Его повели в столовую — кормить»,— продолжает А. Толстой.

(Сразу — кормить? В «Белой гвардии»: «Мышлаевский вдруг застонал, пытался подуть на пальцы, но губы его не слушались... Турбин-старший расстегнул френч, прошелся по шву, вытягивая грязную рубашку. «Ну, конечно... Полно. Кишат».— «Вот что,— испуганная Елена засуетилась...— Николка, там в кухне дрова. Беги зажигай колонку...»)

«Его повели в ванную — мыться, потом в столовую — кормить»,— исправит А. Толстой во втором издании своего романа.

И вот Рощин сидит в этой ярко освещенной столовой, явившийся, как и Мышлаевский, из другого, чудовищного, жестокого мира войны, и говорит отчаянные вещи: «Армии больше не существует... Фронт бежит... К осени, когда хлынут все десять миллионов...» Он «стиснул челюсти так, что надулись желваки на скулах», а потом «сильно втянул воздух сквозь ноздри, упал головой в руки на стол и глухо, собачьим, грудным голосом заплакал...». (Мышлаевский — Еленины шаги стихли в кухне: «Грозные матерные слова запрыгали в комнате, как град по подоконнику. Скосив глаза к носу, ругал похабными словами штаб в вагонах первого класса, какого-то полковника Щеткина, мороз, Петлюру, и немцев, и метель, и кончил тем, что самого гетмана всея Украины обложил гнуснейшими площадными словами».)

Вот здесь должен быть начат роман Михаила Булгакова. С ощущения катастрофы, когда рушится старая Россия, когда рвется мирное и личное течение судеб героев, и вступает история, и каждая жизнь уже не сама по себе, а только частица грозной, огромной, еще неясной судьбы — судьбы России.

Трудный и окончательный выбор русскими интеллигентами своего места в революции станет смыслом последующих романов замечательной эпопеи А. Толстого. В «Сестрах», в том варианте, который пришел к Булгакову в

1923 году, эта мысль едва намечалась, еще невнятно, одним абзацем, который при переиздании Толстой опустит. После сцены приезда Рощина с фронта Телегин, только что прочитав Даше из русской истории и сказав гордые, но весьма неопределенные слова: «Уезд от нас останется — и оттуда пойдет русская земля», сидит, курит, думает: «. . .Я сержусь, когда мне говорят, что Россия гибнет, но ничего, кроме этих сердцов, не делаю для того, чтобы она не погибла. Теперь я должен либо сознательно продолжать жить бесчестно, либо. . .» Выводы этого «либо» оказались настолько неожиданны и Иван Ильич был к ним так неподготовлен, что спустя недолгое время он счел за лучшее отложить все выводы и все решения на завтра, задернул штору на окне и лег спать».

В романе А. Толстого был апрель 1917 года, и у Телегина еще было время «отложить все выводы на завтра»...

Окончательная структура романа «Белая гвардия» складывается наконец. Уже написанные вчерне главы «Желтого прапора» отодвигаются на место второй части. Разворачивается первая часть. Ее персонажи становятся ведущими героями всего романа: Алексей Турбин и Виктор Мышлаевский, Малышев, Карась, Шервинский — люди трагических заблуждений и медленного, трудного прозрения.

* * *

Стояло на редкость дождливое лето 1923 года. Булгаков писал стремительно. П. С. Попов отметит впоследствии с его слов: писал «порывисто».

29 июля в «Накануне» появился фельетон Булгакова «Самогонное озеро» с явно автобиографическими, как и многие его фельетоны, чертами, и в фельетоне этом слова: «А роман я допишу, и, смею уверить, это будет такой роман, что от него небу станет жарко».

В августе Булгакову показалось, что роман окончен. Он сообщает Ю. Л. Слезкину: «Роман я кончил, но он еще не переписан, лежит грудой, над которой я много думаю. Кой-что поправляю».

На самом деле до конца работы еще полгода — половина труда. «Белая гвардия» будет закончена в первые месяцы 1924 года. Тогда Булгаков прочтет роман у друзей своих Ляминых, прочтет у других знакомых, и в «Накануне» 9 марта 1924 года появится сообщение за подписью Ю. Л. С. (Ю. Слезкина): «Роман «Белая гвардия» являет-

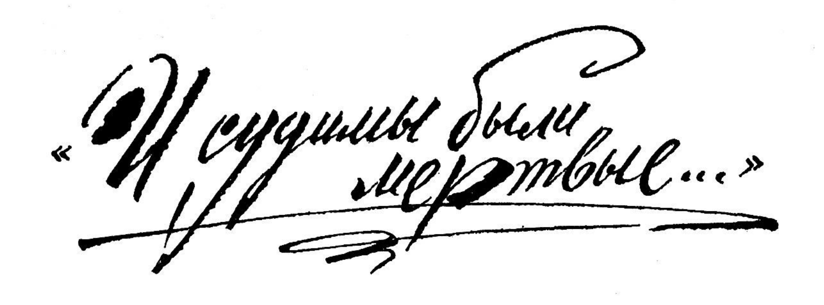
ся первой частью трилогии и прочитан был автором в течение четырех вечеров в литературном кружке «Зеленая лампа». Вещь эта охватывает период 1918—1919 годов, гетмановщину и петлюровщину до появления в Киеве Красной Армии... Мелкие недочеты, отмеченные некоторыми, бледнеют перед несомненными достоинствами этого романа, являющегося первой попыткой создания великой эпопеи современности».

Потом Булгаков будет еще долго править роман.

Год работы над «Белой гвардией» поражает своей насыщенностью. Но еще поразительнее, что Булгаков писал в тот год не только роман.

Летом 1923 года им написана повесть «Дьяволиада». Маленькая фантасмагорическая повесть о бюрократической дьяволиаде, которая в конце концов сводит с ума тихого делопроизводителя Короткова. Повесть перекликается с «Прозаседавшимися» Маяковского, написанными годом ранее. Есть даже мнение, что в «Прозаседавшихся» изображено то самое здание Главполитпросвета (вспомните осень 1921 года, Булгакова, Лито), что и в «Дьяволиаде».

Летом или осенью 1923 года написал Булгаков и свой знаменитый рассказ «Ханский огонь», тесно связанный с «Белой гвардией» главной мыслью — мыслью о необратимости крушения старого мира. И так же часто в течение года появлялись в «Накануне» рассказы, очерки, очерки-фельетоны Михаила Булгакова. И с тем же постоянством печатались в «Гудке» его маленькие фельетоны по рабкоровским письмам...



Роман «Белая гвардия» иногда трактуется как произведение начинающего художника. Даже такой знающий критик, как Константин Рудницкий, автор интересных работ о драматургии Булгакова, «Белую гвардию» рассматривает как произведение раннее, более стихийное, чем зрелое, как «пробу пера, таланта, изобразительных возможностей», не столько художественное решение, сколько заявку на решение: «...То, что в «Белой гвардии» угадывалось, проступало в смутном движении колеблющихся очертаний торопливой, задыхающейся прозы, в «Днях Турбиных» предстало уже в освещении четкой мысли... В событиях бурных, головоломно нелепых, то трагических, то смешных, а чаще всего и трагических, и смешных сразу, нет ощущения исторического масштаба происходящего. ...Булгаков тут меньше всего задается целью социального анализа, редко пытается осмыслить виденное...» И «все же», с каким-то удивлением отмечает критик, «факты, выхваченные непосредственно из жизни», приобретают под пером писателя «силу неожиданных обобщений» [1].

В 1923 году Михаилу Булгакову тридцать два года. Он в расцвете своих творческих сил. И «Белая гвардия» — результат вдохновения, и размышлений, и труда — произведение продуманное и зрелое. С этой присущей Булгакову способностью как в зеркалах, как бы эхом многократно отражать образ, мысль, слово. С композицией, глубоко проработанной и прочной. С кажущейся «неожиданностью» на самом деле очень важных для автора обобщений.

Даже шероховатость стиля, определенные сбои в стиле «Белой гвардии» связаны всего лишь с тем, что полностью при жизни автора «Белая гвардия» так и не вышла в свет

---

[1] Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., 1974, с. 230, 232.

и Булгаков никогда не готовил ее в печать — книгой. (В 30-е годы, просматривая роман, стал его однажды править, прямо по журнальной публикации, не для печати, «для себя», но выправил немного, не все.)

Но и стиль «Белой гвардии», несмотря на эти оспины, уверен, определенен, зрел, хотя и отличен от стиля прозы Булгакова в 30-е годы. Писатель безусловно добился здесь того, чего хотел: роман зазвучал многоголосо. На его страницах засвистели пули, загрохотали пушки, вразнобой зашумела уличная толпа, по-украински загомонила петлюровская конница. И сразу же контрастно и парадоксально развернулись пласты авторской речи — в этом свободном и смелом пересечении крупных и общих планов, в авторских отступлениях с их беспощадными, порою саркастическими, социально заостренными характеристиками.

Великолепными общими планами дан Город. Вот он как бы обозреваем сверху — в прекрасной поэтичности своих пейзажей. «Как многоярусные соты, дымился и шумел и жил Город. Прекрасный в морозе и тумане на горах, над Днепром. Целыми днями винтами шел из бесчисленных труб дым к небу. Улицы курились дымкой, и скрипел сбитый гигантский снег... Сады стояли безмолвные и спокойные, отягченные белым, нетронутым снегом. И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира... Сады красовались на прекрасных горах, нависших над Днепром... Старые сгнившие черные балки парапета не преграждали пути прямо к обрывам на страшной высоте. Отвесные стены, заметенные вьюгою, падали на нижние далекие террасы, а те расходились все дальше и шире... Зимою, как ни в одном городе мира, упадал покой на улицах и переулках и верхнего Города, на горах, и Города нижнего, раскинувшегося в излучине замерзшего Днепра...»

И вот этот же Город крупнее, ближе — в месяцы гетманщины, живущий «странною, неестественной жизнью», переполненный бежавшей от большевиков мразью — банкирами и дельцами, крупными чиновниками и помещиками, «арапами» из московских клубов, проститутками с звонкими фамилиями, журналистами, петербургскими и московскими, продажными, алчными и трусливыми,— всей этой нечистью, которая, «просачиваясь в щель», держала свой путь на Город, под защиту немецких штыков. «Город разбухал, ширился, лез, как опара из горшка».

Но и это всего лишь укрупненный общий план.

Еще крупнее: «...офицеры. И они бежали и с севера, и с запада — бывшего фронта — и все направлялись в Город, их было очень много и становилось все больше».

В этом романе Булгаков сразу же показывает себя как художник социальный. Его характеристики так социально остры, что порою напоминают о хорошо знакомом писателю хирургическом скальпеле.

Офицерство для Булгакова решительно неоднородно:

«Одни из них — кирасиры, кавалергарды, конногвардейцы и гвардейские гусары, выплывали легко в мутной пене потревоженного Города. Гетманский конвой ходил в фантастических погонах, и за гетманскими столами усаживалось до двухсот масленых проборов людей, сверкающих гнилыми желтыми зубами с золотыми пломбами. Кого не вместил конвой, вместили дорогие шубы с бобровыми воротниками и полутемные, резного дуба квартиры в лучшей части Города — Липках, рестораны и номера отелей...

Другие, армейские штабс-капитаны конченых и развалившихся полков, боевые армейские гусары, как полковник Най-Турс, сотни прапорщиков и подпоручиков, бывших студентов, как Степанов — Карась, сбитых с винтов жизни войной и революцией, и поручики, тоже бывшие студенты, но конченые для университета навсегда, как Виктор Викторович Мышлаевский. Они, в серых потертых шинелях, с еще не зажившими ранами, с ободранными тенями погон на плечах, приезжали в Город и в своих семьях или в семьях чужих спали на стульях, укрывались шинелями, пили водку, бегали, хлопотали и злобно кипели...»

Авторские отступления в романе — как бы вариант, продолжение общих планов. Взгляд сверху — уже не на Город, на эпоху, на течение событий. Эмоционально насыщенные и исторически точные (Булгаков явно изучал документы гражданской войны, хотя пока неясно, какими именно источниками он пользовался), эти отступления очень важны в интонационной, образной, смысловой структуре романа. Отступления-размышления, отступления-анализ. Как, например, это рассуждение о ненависти, которою полыхает окружающая Город Украина — та «таинственная область», которая носит название «деревня»,— о ненависти, ставшей подоплекой петлюровщины.

«Было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четыреста сорок раз четыреста тысяч мужиков с сердцами, горящими неутоленной злобой. О, много, много скопилось в этих сердцах. И удары лейтенантских стеков по лицам, и шрапнельный беглый огонь по непокорным деревням, спины, ис-

полосованные шомполами гетманских сердюков, и расписки на клочках бумаги почерком майоров и лейтенантов германской армии: «Выдать русской свинье за купленную у нее свинью 25 марок»... И реквизированные лошади, и отобранный хлеб, и помещики с толстыми лицами, вернувшиеся в свои поместья при гетмане,— дрожь ненависти при слове «офицерня».

И о ненависти тех, кто терял дома, поместья и банки: «Большевиков ненавидели. Но не ненавистью в упор, когда ненавидящий хочет идти драться и убивать, а ненавистью трусливой, шипящей, из-за угла, из темноты... Ненавидели все — купцы, банкиры, промышленники, адвокаты, актеры, домовладельцы, кокотки, члены государственного совета, инженеры, врачи и писатели...»

Но ненавидели и офицеры. Такие, как Най-Турс, и Степанов — Карась, и Виктор Викторович Мышлаевский. Интеллигенты в офицерских шинелях. Не имевшие ни домов, ни поместий, ни счетов в банках, ничего, кроме погон, пистолета и жизни. Люди, трагически, обреченно — и, кажется, навсегда — связавшие себя с прогнившим, рухнувшим строем, готовые с оружием в руках защищать этот строй, в глазах народа — олицетворяющие его... («Дрожь ненависти при слове «офицерня»).

«Вот эти последние ненавидели большевиков ненавистью горячей и прямой, той, которая может двинуть в драку».

«Эти последние» — герои романа «Белая гвардия», герои Михаила Булгакова, его боль и его путь к постижению современности.

Писатель приводит нас в квартиру Турбиных — в близкий ему с детства, любимый мир. Мир добрых, обжитых вещей, старых книг и пышущей жаром гостеприимной кафельной печи. Мир совсем не богатой интеллигентной семьи, где смущаются, когда надо считать деньги, и маленькие комнаты всегда полны людей, семейная гостиная — она же приемная врача, и кабинет частнопрактикующего доктора Турбина очень скромен: белые занавески на окне балконной двери, письменный стол с книгами, на полках пузырьки с лекарствами, застланная чистой простынею кушетка. «Бедно и тесновато, но уютно».

Как настораживающе тщательно описывает Булгаков вещи: «...Потертые ковры, пестрые и малиновые, с соколом на руке Алексея Михайловича, с Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду, ковры турецкие с чудными завитушками на восточном по-

ле, что мерещились маленькому Николке в бреду скарлатины, бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовой, Капитанской Дочкой, золоченые чашки, серебро, портреты, портьеры. . .»

Вещи для Турбиных — не материальная ценность. Это внешние приметы их старой жизни, столько лет казавшейся устойчивой, осмысленной и важной. Потому вперемежку: ковры и книги, портреты и портьеры, и Наташа Ростова рядом с золочеными чашками.

Люди льнут к вещам. Люди стремятся убедить себя в том, что здесь, в мире привычных предметов обихода интеллигентной семьи, их тыл, надежный, прочный. Спокойные вещи — символ устойчивости бытия. Накрытый к ужину стол — очень скромный стол: чай, хлеб, несколько ломтиков колбасы, масло. Но как важно для Турбиных, что скатерть бела и крахмальна, в традиционной прозрачной масленке — масло, колбаса на тарелочке с синими узорами, а в сухарнице, рядом с продолговатым хлебом, традиционная зубчатая хлебная пила из белого металла «фраже».

Здесь роскошь — розы в матовой, колонной, вазе, приношение поручика Шервинского, мрачные и знойные розы, «утверждающие красоту и прочность жизни». Здесь бессмертие — в нотах, брошенных на рояль. . .

И все-таки уйти с головой в этот хрупкий и такой прочный мир любимых вещей, книг и музыки Турбины не могут. Ведь вот, кажется, что сто́ит — переждать, пересидеть? Уйти в себя, как это делает домовладелец Василий Лисович, прозванный Василисой, «инженер и трус, буржуй и несимпатичный». Или даже бежать — как бежит от опасности ночью, в немецком поезде так хорошо приспосабливавшийся, так хорошо угадывавший и на этот раз не угадавший Тальберг, генерального штаба капитан. . . Запереть двери, повернуться спиной к окнам, уже задернутым кремовыми шторами, и не видеть, не слышать того, что происходит в Городе. В квартире еще тепло и уютно, «в особенности замечательны кремовые шторы на всех окнах, благодаря чему чувствуешь себя оторванным от внешнего мира. . . А он, этот внешний мир. . . согласитесь сами, грязен, кровав и бессмыслен»,— как высокопарно говорит безобидный чудак Лариосик.

«Вы, позвольте узнать, стихи сочиняете? — спрашивает Мышлаевский, внимательно всматриваясь в Лариосика.— Ну, знаете, что касается покоя, не знаю, как у вас в Жи-

томире, а здесь, в Городе, пожалуй, вы его не найдете...»

Реализм Булгакова жесток. В слишком пристальном внимании его к вещам — горечь. Он жесток к своей героине, красивой рыжей Елене, и даже внешность ее то и дело выставляет под предательский, яркий свет: «В глазах Елены тоска, и пряди, подернутые рыжеватым огнем, уныло обвисли»... «Елена рыжеватая сразу постарела и подурнела. Глаза красные. Свесив руки, печально она слушала Тальберга»... Писатель не поэтизирует ее духовный мир. Страстная верность, необыкновенная любовь? Нет, только стремление прильнуть к чему-нибудь надежному, чтобы были покой, уют, дом... Она понимает, что не любит Тальберга, не уважает его, но «сама ужаснувшись тому, что сказала, ужаснулась своему одиночеству и захотела, чтобы он тут был сию минуту. Без уважения, без этого главного, но чтобы был в эту трудную минуту здесь».

Без снисхождения рисует Булгаков и других близких ему, пожалуй, любимых героев.

Белогвардейская ночная попойка в беспощадно ярко освещенном доме. Допившийся до потери сознания Мышлаевский. Турбин с его злобной речью: «Мы бы Троцкого прихлопнули в Москве, как муху... Вот что нужно было сказать немцам: вам нужен сахар, хлеб? — Берите, лопайте, кормите солдат. Подавитесь, но только помогите... Мы вам поможем удержать порядок на Украине, чтобы наши богоносцы не заболели московской болезнью...» Лгущий до собственного изумления Шервинский. Нелепое «Боже, царя храни», будоражащее среди ночи дом.

Но за всем этим писатель видит отчаяние и тревогу, то главное, что объединяет их всех — и рефлектирующего Турбина, и деятельного Мышлаевского, и Карася, и себялюбца Шервинского,— чувство долга и чести, трагически запутавшееся чувство долга и ответственность за Россию.

Нет, не любовь к книгам главное для Булгакова в его героях: книгами набит и уютный кабинетик Василисы. Не интеллигентность, понимаемая как образованность (два значка — университетский и военной академии — ровно сияют на груди ненавидимого Булгаковым Тальберга). Даже — да простится мне это противоречащее традиции утверждение — не душевная тонкость и благородство, которые с легкой руки МХАТа будет в течение десятилетий подчеркивать критика в Турбиных. Булгакову его герои дороги, потому что честны — и в заблуждениях своих, и в прозрении. Потому, что — люди долга, как бы превратно

ни был понят ими их долг. Потому, что готовы быть с Россией в бедах ее и испытаниях. Вот это и отличает их от Тальберга — генерального штаба карьериста, от Василисы, ушедшего в свое жилище, как улитка в раковину.

Свой дом, осмысленный, теплый, добрый, Турбины готовы защищать. Дом в самом широком плане — Город, Россию... Но от кого? С кем вместе?

Тему Булгаков берет бесстрашно и остро, не сглаживая ничего. Его герои яростно декларируют монархизм.

«Я,— вдруг бухнул Турбин, дернув щекой,— к сожалению, не социалист, а... монархист». И чувствует какое-то удовлетворенное движение Карася за своею спиной, справа, и удовлетворенный блеск вспыхивает в глазах очень сдержанного полковника Малышева. «На Руси возможно только одно: вера православная, власть самодержавная!» — кричит на ночной попойке Мышлаевский. И даже Елена пьет за уже не существующего императора. «Пусть! Пусть! Пусть даже убит,— надломленно и хрипло крикнула она.— Все равно. Я пью. Я пью».

Важно отметить, что монархизм героев не автобиографичен. К семье Булгаковых все это никакого отношения не имеет. Огромным ростом монархических настроений характеризуется эпоха гетмана в Киеве. Монархические настроения — монархические организации — охватывали дворян-помещиков, чиновников, буржуа, особенно сильно — офицерство. Это зафиксировано в документах. «Белая гвардия» не исповедь, «Белая гвардия» — роман, и монархизм героев историчен.

Любопытно, что во взглядах своих герои «Белой гвардии» не совпадают и с весьма похожими на них персонажами из неосуществившегося романа «Алый мах».

Там, если помнит читатель, в маленьком доме на горах звучал «Интернационал». Правда, мобилизованный петлюровцами доктор Бакалейников называл себя неожиданно монархистом.

Теперь монархизм героев не фраза. Он решителен и весом. За свои убеждения эти люди готовы идти в бой, сражаться насмерть. Мировоззрение героев Булгаков отводит вправо (в дальнейшем, в пьесе «Дни Турбиных», еще более — в «Беге», эту тенденцию — все правее, все контрреволюционнее исходные позиции центральных персонажей — продолжит). Он как бы туже натягивает тетиву. Увеличивает размах маятника. И тем разительнее пробуждение героев — едва начавшееся в романе, еще неполное их пробуждение. Тем бесспорнее страстно публицистический

тезис романа, на этот раз не сформулированный, но отчетливо подразумевающийся: «Я — монархист по своим убеждениям. Но в данный момент тут требуются большевики».

Причем «моментом», в который «тут требуются большевики», теперь становятся не бесчинства петлюровского полковника Мащенко на мосту у Слободки, а, пожалуй, вся гражданская война — в Киеве, на Украине, в России...

Поворот в мировоззрении героев подготавливается исподволь. Подготавливается не логически — образно. Предчувствие поражения белой идеи возникает с первых страниц романа — как музыкальная тема.

Роман открывается грозной увертюрой. Торжественным ритмом зачина («Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918...»). Грозной цитатой из «Апокалипсиса» («Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь»). Пророческим страхом Турбиных перед будущим («Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе...»). Это вступление к роману: тема угрозы, тема испытания...

Потом, вплетаясь в музыку дома, тихо вступает мелодия обреченности. И самый монархизм Турбиных, кажется, продиктован не столько убежденностью, сколько отчаянием. Мелодия обреченности становится явственней, слышней, когда действие переносится в стены гимназии. Это тоже «дом», продолжение образа «дома», описанный едва ли не с такой же нежностью, как дом родительский.

Еще теснее сближаются, уже не противопоставляясь, а как бы скрещиваясь, булгаковские образы: «война» и «дом». Строки Лермонтова, начертанные на саардамских изразцах в доме Турбиных: «Недаром помнит вся Россия про день Бородина!» — теперь гремят солдатской песней. С огромного портрета Александра I, «победителя Наполеона», в вестибюле гимназии сорвана кисея: «Ослепительный Александр несся на небо, и оборванная кисея, скрывавшая его целый год, лежала валом у копыт его коня». И актовый зал гимназии воспринимается Турбиным, — а должно быть, и Мышлаевским, и Студзинским, и уж безусловно студентами и юнкерами — как их Бородинское поле... Мальчики, из которых половина не умеет держать винтовку в руках, чувствуют себя героями, «осаживая лестницу грузным шагом александровской пехоты». Полковник Малышев произносит бодрую речь: «Будем мы бить Петлюру, сукина сына, и, будьте покойны, побьем.

...многие из вас воспитанники этой знаменитой гимназии. Старые ее стены смотрят на вас».

Но уже отдано им распоряжение Студзинскому распустить дивизион «за исключением офицеров и караула» по домам — до утра. И сказаны слова: «...погано-с. Бывает хуже, но редко».

Доктор Турбин не слышит этих слов. Сотни ружей становятся в козлах, как на Бородинском поле. Гремят решительные шаги и офицерские команды... Но мелодия отчаяния и безнадежности проступает все настойчивее, все ясней.

Она — в звуке трубы: «...неожиданно в коридорах запела труба. В ее рваных, застоявшихся звуках, летящих по всей гимназии, грозность была надломлена, а слышна явственная тревога и фальшь». Она — в такой неподходящей в этот час фигурке гимназического сторожа Максима, некогда грозного «старшего педеля» с «черной сапожной щеткой» на голове, теперь «белого, скорбного и голодного». Во внутреннем голосе Турбина: «Ах, колесо, колесо. Все-то ты ехало из деревни «Б», делая N оборотов, и вот приехало в каменную пустоту... Нужно защищать теперь... Но что? Пустоту? Гул шагов?.. Разве ты, ты, Александр, спасешь Бородинскими полками гибнущий дом? Оживи, сведи их с полотна!..»

Моментом перелома для героев романа становится день 14 декабря 1918 года, сражение с петлюровскими войсками, которое должно было стать пробой сил перед последующими боями с Красной Армией, а обернулось поражением, разгромом, катастрофой... Описание этого дня сражения — сердце романа, центральная часть романа.

В этой катастрофе «белое» движение раскрывается перед участниками событий в своем истинном свете — с гнусностью и предательством белого командования, с трусостью и подлостью «генералов» и «штабных». Вспыхивает догадка, что все — цепь ошибок и заблуждений, что долг не в защите развалившейся монархии и предателя гетмана, и честь в чем-то другом. Ошеломляющая догадка: погибает царская Россия, но Россия — жива...

В этой катастрофе возникает решение, бесстрашное и парадоксальное,— оно трижды эхом прокатывается по роману,— и принимают его, увы, не многие — лучшие, опытные боевые командиры. Решение, которое Булгаков считает и мудрым, и героическим: «Бросай оружие!» Решение о капитуляции. Не о капитуляции перед Петлюрой. О капитуляции вообще. О капитуляции белой гвардии.

Первым на рассвете трагического дня распускает свой дивизион Малышев. Уже не на ночь. Совсем.

У полковника Малышева связи в штабе, он вовремя узнает о бегстве гетмана и дивизион свой из-под бессмысленного удара успевает вывести без потерь. Но по всему видно, что поступок его дался ему нелегко — может быть, самый решительный, самый отважный поступок в его жизни.

«Дивизион, смирно! — вдруг рявкнул он так, что дивизион инстинктивно дрогнул.— Слушать!! Гетман сегодня около четырех часов утра, позорно бросив нас всех на произвол судьбы, бежал! .. Сегодня же, через час после гетмана, бежал туда же, куда и гетман, то есть в германский поезд, командующий нашей армией генерал от кавалерии Белоруков... Слушайте, дети мои! — вдруг сорвавшимся голосом крикнул полковник Малышев, по возрасту годившийся никак не в отцы, а лишь в старшие братья всем стоящим под штыками,— слушайте! Я, кадровый офицер, вынесший войну с германцами... на свою совесть беру и ответственность, все!.. все!! вас предупреждаю! Вас посылаю домой!! Понятно?..»

Мышлаевский, который хочет понять Малышева до конца, задает свои испытующие вопросы:

«— Господин полковник, разрешите поджечь здание гимназии? — светло глядя на полковника, сказал Мышлаевский.

— Не разрешаю,— вежливо и спокойно ответил ему Малышев.

— Господин полковник,— задушевно сказал Мышлаевский,— Петлюре достанется цейхгауз, орудия и главное,— Мышлаевский указал рукою в дверь, где в вестибюле над пролетом виднелась голова Александра...

Малышев повернулся к Мышлаевскому, глядя на него внимательно, сказал следующее:

— Господин поручик, Петлюре через три часа достанутся сотни живых жизней, и единственно, о чем я жалею, что я ценой своей жизни и даже вашей, еще более дорогой, конечно, их гибели приостановить не могу. О портретах, пушках и винтовках попрошу вас более со мною не говорить».

Най-Турсу это решение придется принимать несколько часов спустя, под огнем противника, в середине рокового дня: «Ребят! Ребят! .. Штабные стервы! ..»

И непоправимо поздно откроется истина безвестному командиру-артиллеристу, вечером этого перевернувшего

все представления дня. (Город уже взят, когда вдруг по безответственному телефонному приказу из уже не существующего штаба в нескольких верстах от города начинают бухать пушки. А за этим следует вот что: «Конная сотня, вертясь в метели, выскочила из темноты сзади на фонари и перебила всех юнкеров, четырех офицеров. Командир, оставшийся в землянке у телефона, выстрелил себе в рот. Последними словами командира были:

— Штабная сволочь. Отлично понимаю большевиков».)

Ничего не упрощает писатель в судьбах своих героев. День сражения и последовавшие затем, бегло очерченные в романе полтора месяца петлюровского господства — слишком маленький срок, чтобы недавняя ненависть к большевикам (ненавидели «ненавистью горячей и прямой, той, которая может двинуть в драку») перешла в признание большевиков. Катастрофа всего лишь расчистила почву, сделала возможным такое признание в дальнейшем.

Легко расстается со своими погонами Шервинский. Вероятно, отвоевался Алексей Турбин. Глубоко задумываются Карась и Мышлаевский, и, кажется, смерть Ная сыграла здесь не последнюю роль (Мышлаевский: «Ты знаешь, как убили полковника Ная?.. Единственный был...»). А Николка... Открытый, честный Николка, уверенный, что «честного слова не должен нарушать ни один человек, потому что нельзя будет жить на свете», верный Николка, бывший с Наем до конца, принявший его последние слова: «Унтег-цег, бгосьте гегойствовать к чегтям...» — выводов, кажется, не сделал. Вот он ночью после смерти Ная прячет — на случай петлюровских обысков — Най-Турсов и Алексея револьверы, погоны, шеврон и... карточку наследника Алексея. Впереди еще два года гражданской войны. И, может быть, смерть Николки, и, может быть, под Перекопом... В романе возникает это пророческое слово: Перекоп...

Открытой остается и судьба полковника Малышева. В пьесе «Дни Турбиных» полковник Турбин, поглотивший образ Малышева, скажет распускаемому им дивизиону: «...белому движению на Украине конец. Ему конец в Ростове-на-Дону, всюду! Народ не с нами. Он против нас». Полковник Малышев этого не говорит юнкерам. До конца войны далеко, и Киев после этой великолепной речи еще не раз будет переходить из рук в руки и трижды — в феврале 1919, в декабре 1919, в июне 1920 года — освобождаться Красной Армией. Белое движение обречено. Но это

еще не конец. И когда примет свое окончательное решение полковник Малышев, из текста романа «Белая гвардия» не ясно.

* * *

Критика «Белую гвардию» иногда называет семейной хроникой. В. Перцов, например, пишет: «...едва ли справедливо утверждать, что история полноправно входит в роман Булгакова»; «Хотя и вошла история в композицию булгаковского романа, но осталась все-таки пристройкой к... уютному гнезду семьи Турбиных» [1].

Это мнение, вероятно, сложилось под влиянием спектакля «Дни Турбиных», в котором семья Турбиных заняла относительно большее место, чем в романе, и, может быть, еще в связи с тем, что роман в течение многих лет — десятилетий — существовал в литературе как бы в обрубленном виде — в неполной, неоконченной публикации журнала «Россия» за 1925 год.

Булгакова же все-таки интересовала история. Он сознавал, что живет в эпоху огромного исторического поворота, чувствовал себя свидетелем эпохи, сознавал свою ответственность перед эпохой, искал смысл — не научно-логический, а образный, художественный — в неизбежном движении ее событий... «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые»... Судьба Турбиных, не сразу, как помнит читатель, занявшая столь важное место в романе, была для него частицей истории.

Поэтому так полнокровны в романе картины — целые главы,— в которых Турбиных нет или почти нет. И это не «проходные», информационные или составляющие «фон» главы, это великолепные изображения — боев в городе или петлюровского парада на площади у Софии,— написанные не менее взволнованно, не менее интересно для читателя, чем дом Турбиных.

Вот необыкновенно красочно разворачивает Булгаков картину триумфального петлюровского парада — на третий день после вступления в Город, по-видимому, 17 декабря 1918 года.

Богослужение в Софийском соборе... «Сотни голов на хорах громоздились одна на другую, давя друг друга, свешивались с балюстрады между древними колоннами, расписанными черными фресками. Крутясь, волнуясь, напи-

---

[1] Перцов В. Жизнь. Мировоззрение. Художник. «Литературная газета», 1967, 30 августа.

рая, давя друг друга, лезли к балюстраде, стараясь глянуть в бездну собора, но сотни голов, как желтые яблоки, висели тесным, тройным слоем. В бездне качалась душная тысячеголовая волна, и над ней плыл, раскаляясь, пот и пар, ладанный дым, нагар сотен свечей, копоть тяжелых лампад на цепях».

Праздничный, отчаянный и рьяный звон колоколов. «Софийский тяжелый колокол на главной колокольне гудел, стараясь покрыть всю эту страшную, вопящую кутерьму. Маленькие колокола тявкали, заливаясь без ладу и складу, вперебой, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе, и, забавляясь, поднимал гвалт. В черные прорези многоэтажной колокольни, встречавшей некогда тревожным звоном косых татар, видно было, как метались и кричали маленькие колокола, словно яростные собаки на цепи».

Описания здесь местами густы до пышности, которая могла бы показаться чрезмерной, если бы не ее художественная обусловленность. Упоминание «косых татар» Батыя и фольклорные неторопливые сравнения придают картине необыкновенную торжественность и как бы значительность. «То не серая туча со змеиным брюхом разливается по Городу, то не бурые, мутные реки текут по старым улицам — то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идет на парад».

Торжественность еще более усугубляется упоминанием Страшного суда: «Слепцы-лирники тянули за душу отчаянную песню о Страшном суде, и лежали донышками книзу рваные картузы... «Ой, когда конец света искончается, а тогда Страшный суд приближается...» Страшные, щиплющие сердце звуки плыли с хрустящей земли, гнусаво, пискливо вырываясь из желтозубых бандур с кривыми ручками».

«Сила Петлюры несметная» кажется то ли предзнаменованием конца света и Страшного суда, то ли торжественной поступью самой истории...

Но предательский штрих — рядом с отчаянным пением о Страшном суде: «Старцы божии, несмотря на лютый мороз, с обнаженными головами, то лысыми, как спелые тыквы, то крытыми дремучим оранжевым волосом, уже сели рядом по-турецки вдоль каменной дорожки...» Эти «спелые тыквы» лысых голов и головы, крытые дремучим, почему-то оранжевым волосом,— в торжественном ритме речи! Какой там Страшный суд, какая уж поступь истории.

Ох, дурачат, дурачат добрых людей, морочат... Спектакль, притворство...

Булгаков точно и подробно описывает самый парад. Придирчивый взгляд художника отмечает всю великолепную добротность картины:

«...За первым батальоном валили черные в длинных халатах, опоясанных ремнями, и в тазах на головах, и коричневая заросль штыков колючей тучей лезла на парад.

Несчитанной силой шли серые обшарпанные полки сечевых стрельцов. Шли курени гайдамаков, пеших, курень за куренем, и, высоко танцуя в просветах батальонов, ехали в седлах бравые полковые, куренные и ротные командиры. Удалые марши, победные, ревущие, выли золотом в цветной реке.

За пешим строем, облегченной рысью, мелко прыгая в седлах, покатили конные полки. Ослепительно резнули глаза восхищенного народа мятые, заломленные папахи с синими, зелеными и красными шлыками с золотыми кисточками»...

Но вместо картины мощи и торжества и неодолимой силы парадоксальнейшим образом возникает что-то совсем другое — зрелище, представление, спектакль... Это ощущение зрелища, чего-то показного, ненастоящего отражается в гуле толпы, отнюдь не враждебно настроенной, жадно глазеющей, но решительно не постигающей, что ей показывают:

«— Маня, глянь, глянь... Сам Петлюра, глянь, на серой. Какой красавец...— Що вы, мадам, це полковник.— Ах, неужели? А где же Петлюра? — Петлюра во дворце принимает французских послов с Одессы.— Що вы, добродию, сдурели? Яких послов? — Петлюра, Петр Васильевич, говорят (шепотом), в Париже, а, видали?..— Где же Петлюра? Голубчики, где Петлюра? Дайте хоть одним глазком взглянуть.— Петлюра, сударыня, сейчас на площади принимает парад.— Ничего подобного. Петлюра в Берлине президенту представляется по случаю заключения союза. — Якому президенту?! Чего вы, добродию, распространяете провокацию. — Берлинскому президенту... По случаю республики...— Бач, бач, Петлюра.— Та якiй Петлюра, це начальник варты.— Петлюра мае резиденцию в Билой Церкви. Теперь Била Церковь буде столицей».

Кровавый и жестокий «миф» петлюровщины обретает и красочность, и плотность, но от этого не перестает быть мифом... «Гремели страшные тяжкие колеса, тарахтели ящики, за десятью конными куренями шла лентами бесконечная

нечная артиллерия. Везли тупые, толстые мортиры, катились тонкие гаубицы; сидела прислуга на ящиках, веселая, кормленая, победная, чинно и мирно ехали ездовые...» Сила... Сила, перед которой, конечно, спасовали белоофицерские формирования («Еще батарея... Вот, черт... Ну, ну, теперь я понимаю...» — считает Николка, прижавшись в какой-то нише). Сила, которая окажется миражем, чепухой перед чем-то другим, истинным и непонятно чем сильным — истинностью своей, надо думать,— перед большевиками.

...Несколько лет спустя на диспуте «Любовь Яровая» и «Дни Турбиных», превратившемся, впрочем, в обсуждение пьесы «Дни Турбиных», Булгаков попытался объяснить этот нюанс романа (сохранилась не вычитанная автором и стилистически явно дефектная стенограмма, но мысль Булгакова в общем ясна): «Если бы сидеть в окружении этой власти Скоропадского, офицеров, бежавшей интеллигенции, то был бы ясен тот большевистский фон, та страшная сила, которая с севера надвигалась на Киев и вышибла оттуда скоропадчину» [1].

Это ощущение неодолимо надвигавшейся силы, в январе 1919 года в петлюровском Киеве еще более обострившееся, Булгаков очень хотел передать.

С таким подходом к теме, по-видимому, и связано своеобразие трактовки художественного образа большевиков в романе. Ведь Булгаков совсем не рассматривает вопрос о нравственном праве большевиков на победу, не толкует об их правоте или неправоте. Для Булгакова просто нет этого вопроса. И причины победы большевиков в романе не рассматриваются. Для Булгакова большевики — великая историческая сила, и уже в самом этом — их правда. Они — воплощение истории, лик Времени. В их победе — будущее России. В свое время такая трактовка казалась недостаточной. Теперь в ней открывается и значительность и глубина.

Конкретные фигуры большевиков в романе занимают очень малое по площади место. Они безымянны (Булгаков в ту пору достаточно опытный и уверенный художник, так что вряд ли это случайность). Безымянен светловолосый оратор, бросающий с замерзшей чаши фонтана, прямо посреди петлюровского парада лозунг: «Пролетарии всех

---

[1] Стенограмма диспута «Любовь Яровая» и «Дни Турбиных». ЦГАЛИ, ф. 2355, оп. 1, ед. хр. 5.

стран, соединяйтесь!» — и исчезающий в водовороте толпы.

Безымянен необыкновенно сильно обрисованный часовой с бронепоезда «Пролетарий» — в последней главе романа. Две страницы поразительного текста, который трудно цитировать не целиком. «...У бронепоезда, рядом с паровозом и первым железным корпусом вагона, ходил, как маятник, человек в длинной шинели, в рваных валенках и остроконечном куколе-башлыке. Винтовку он нежно лелеял на руке, как уставшая мать ребенка, и рядом с ним ходила меж рельсами, под скупым фонарем, по снегу, острая щепка черной тени и теневой беззвучный штык...»

Исторически подробность точна. И ночь на 3 февраля была морозной, как почти всегда ночи в начале февраля в Киеве, и где-то на пригородных путях, в виду города, стоял бронепоезд — гордость щорсовцев,— последние несколько суток не выходивший из боев. И, значит, возле него шагал озябший и смертельно уставший часовой... Но образ, исторический, конкретный и зримый, вместе с тем емок и обобщен и вырастает до символа.

Он виден весь, этот часовой,— в своей рваной, не греющей одежде, так не похожей на добротные, германского сукна, петлюровские жупаны, на золотые кисти и галуны хвостатых петлюровских папах. Нечеловечески озябший и нечеловечески уставший. «...Руки его, синие и холодные, тщетно рылись деревянными пальцами в рвани рукавов, ища убежища. Из окаймленной белой накипью и бахромой неровной пасти башлыка, открывавшей мохнатый, обмороженный рот, глядели глаза в снежных космах ресниц. Глаза эти были голубые, страдальческие, сонные, томные».

Виден в своем прошлом — упорно шедший тяжкими дорогами гражданской войны. И в будущем, где его ничто не остановит до самой победы, только смерть. Он не струсит, не проспит, не остановится, если устанет. За ним — несгибаемая сила. По Булгакову — сила самой истории.

«Тень, то вырастая, то уродливо горбатясь, но неизменно остроголовая, рыла снег своим черным штыком... Человек искал хоть какого-нибудь огня и нигде не находил его; стиснув зубы, потеряв надежду согреть пальцы ног, шевеля ими, неуклонно рвался взором к звездам. Удобнее всего ему было смотреть на звезду Марс, сияющую в небе впереди над Слободкой. И он смотрел на нее. От его глаз шел на миллион верст взгляд и не упускал ни на минуту красноватой живой звезды. Она сжималась и расширялась, явно жила и была пятиконечная».

Иногда человек у бронепоезда «мгновенно и прозрачно» засыпал, но и тогда из его сознания не уходила черная стена бронепоезда.

«Вперед — назад. Вперед — назад. Исчезал сонный небосвод, опять одевало весь морозный мир синим шелком неба, продырявленного черным и губительным хоботом орудия. Играла Венера красноватая, а от голубой луны фонаря временами поблескивала на груди человека ответная звезда. Она была маленькая и тоже пятиконечная».

Ответная звезда... «И звезда с звездою говорит...» Но здесь прозрачно укрыта аналогия еще с одним произведением, умолчать о которой нельзя.

* * *

Роману «Белая гвардия», как помнит читатель, предпосланы два эпиграфа. Один — из Пушкина: «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.— «Ну, барин,— закричал ямщик,— беда: буран!» («Капитанская дочка»).

Этот эпиграф многократным эхом отразился в романе — упоминанием Капитанской Дочки и Наташи Ростовой, издавна живущих в книжных шкафах Турбиных; именами русских писателей, как бы связывающих мир романа с русской историей, с великой русской литературой, ее честностью и страстной требовательностью к духовной ответственности человека. Образ метели, бурана, вьюги в романе: «Давно уже начало мести с севера, и метет, и метет, и не перестает, и чем дальше, тем хуже» — к Пушкину восходящий образ...

Второй эпиграф: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими...» Ссылки на источник здесь нет, это строка из Апокалипсиса. Апокалипсис, иначе называемый Откровением Иоанна Богослова,— одна из книг Нового завета, по мнению специалистов древнейшая. Небольшое сочинение, восходящее к очень древним образцам, полное фантастических видений, мрачной символики и эсхатологических пророчеств (эсхатология — учение о конце мира).

Второй эпиграф тоже продолжен в романе. В первой главе отец Александр держит древнюю книгу открытой на строках об ангеле, который вылил чашу свою в реки и источники вод («...и сделалась кровь»). А в главе последней над той же загадочной книгой склоняется сын библио-

текаря Русаков («...по мере того, как он читал потрясающую книгу, ум его становился как сверкающий меч, углубляющийся в тьму»), и взгляд его останавливается на строках: «...И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали и моря уже нет».

В романе есть и скрытые цитаты из Апокалипсиса. Образ обоюдоострого меча, например («Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла — слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч. Но он не страшен. Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся...» — концовка романа «Белая гвардия»).

Звезда на груди красноармейца (не на шлеме, кстати говоря, а на груди) — символ, восходящий к тому же источнику. В Откровении Иоанна Богослова, и именно там, где речь идет о Страшном суде, некий ангел («иной ангел») является с «печатью», чтобы особым знаком отметить тех, кто пройдет все испытания, кто имеет право на будущее. Солдат с бронепоезда у Булгакова отмечен этой самой «печатью», знаком, правом на будущее в высоком смысле этого слова. Правом на бессмертие, надо думать.

Ирония, впрочем, не изменяет Булгакову никогда. И подобно тому, как в «петлюровских» сценах «спелые тыквы» лысых голов появляются рядом с пением о Страшном суде, «второй ряд» образов весьма последовательно возникает и здесь — предостережением, чтобы мы не принимали все это слишком прямолинейно.

Вот доктор Турбин откликается на апокалипсические пассажи Русакова: «Батюшка, нельзя так,— застонал Турбин,— ведь вы в психиатрическую лечебницу попадете... Серьезно вам говорю, если вы не прекратите это, вы, смотрите... у вас мания развивается...» И назначает Русакову бром — «по столовой ложке три раза в день».

А почти тотчас за описанием звезды на груди часового идет описание Шервинского, являющегося Елене во сне: «Он вынул из кармана огромную сусальную звезду и нацепил ее на грудь с левой стороны. Туманы сна ползли вокруг него, его лицо из клубов выходило ярко-кукольным. Он пел пронзительно, не так, как наяву: «Жить, будем жить!!» Это — пародия. И одновременно — предсказание. Ибо можно не сомневаться: уж Шервинский-то не пропадет — в самом обычном, заземленном значении этих слов.

Что означают эти цитаты из Апокалипсиса в художест-

венной ткани реалистического романа о современности? Г. А. Лесскис, анализируя роман «Мастер и Маргарита», замечает попутно о «Белой гвардии»: «Эсхатологическое осмысление исторических событий дано Булгаковым уже в его первом романе «Белая гвардия», эпиграф к которой взят из «Откровения св. Иоанна Богослова». И затем переносит это «эсхатологическое осмысление» на разбираемый им последний роман писателя, в качестве аргумента цитируя, в частности, следующие слова:

«Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы. И когда Маргарита, обдуваемая прохладным ветром, открывала глаза, она видела, как меняется облик всех летящих к своей цели. Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить багровая и полная луна, все обманы исчезли, свалилась в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда».

«Все обманы исчезли», «меняется облик всех летящих к своей цели» — эти слова (пишет Г. А. Лесскис) имеют символический смысл, они относятся не только к шести всадникам, скачущим в ночи. Они указывают на наступление Страшного суда и, стало быть, относятся ко всем. . .» [1]

Эта трактовка весьма уязвима даже по отношению к роману «Мастер и Маргарита» с его сложной, как бы сдвигающейся структурой, с его четкими и вместе с тем непрерывно меняющимися аналогиями. В романе «Мастер и Маргарита» свершается суд — отвлеченный, выходящий за рамки реальности и эпохи — над Иешуа и Пилатом, над Мастером и Маргаритой. Но над миром Латунского, Варенухи, Алоизия Могарыча свершается не Страшный, а всего лишь сатирический суд, приговор которого, увы, не смертелен. Это знают и читатели, и автор; Булгаков пишет об этом в эпилоге к роману «Мастер и Маргарита». По отношению же к роману «Белая гвардия» трактовка «эсхатологического осмысления» событий неприемлема совсем.

Использование литературных образов в творчестве Булгакова широко чрезвычайно, но всегда самостоятельно и своеобразно. В его сочинении заимствование — как бы кирпичик из чужой постройки, понадобившийся для укрепления или украшения своего здания. На самом виду поместит автор этот кирпичик, нисколько не скрывая, даже подчеркивая заимствование. Но архитектура все равно

[1] Лесскис Г. А. «Мастер и Маргарита». Манера повествования, жанр, макрокомпозиция. «Известия АН СССР, серия литературы и языка», 1979, т. 38, № 1, с. 55—56.

своя, булгаковская, и заимствованный кирпичик играет непременно отвечающую этой архитектуре роль. Иногда ту же, что и в предшествующей постройке, чаще — совсем другую. В зависимости от того, как понадобится строителю.

Библию Булгаков знал с детства, Новый завет, вероятно, почти наизусть. Эти книги неизменно занимали его воображение, привлекали его, в его рабочем кабинете они были всегда под рукой — на доступной протянутой руке нижней полке. Но библейские образы использовал свободно, даже дерзко — мотивы Евангелий в романе «Мастер и Маргарита», Откровение Иоанна Богослова в романе «Белая гвардия».

Тяготение Булгакова-прозаика, будущего автора романа «Мастер и Маргарита», к образам больших художественных обобщений, к таким оценкам деяний и судеб, которые поднимались бы над повседневностью, намечается уже в «Белой гвардии». Интерес писателя к Апокалипсису, к образам Евангелия и демонологии объясняется в значительной степени этим.

Торжественные цитаты из Откровения Иоанна Богослова с их медлительным, странным и важным звучанием помогают передать ощущение бесконечного Времени («синюю, бездонную мглу веков, коридор тысячелетий»); малость — в «коридоре тысячелетий» — и вместе с тем значительность — соизмеримость с Временем — огромного катаклизма истории, каким представляется писателю его эпоха; помогают ощутить один из самых обобщенных образов в романе — образ Времени на его повороте. (Есть у Булгакова такая формула в пьесе «Дни Турбиных»: «Время повернулось»,— скажет Лариосик.)

И в эпиграфе к «Белой гвардии» бесполезно искать эсхатологический смысл. Его здесь нет. «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими. . .» — ключ к той высокой художественной задаче, которую поставил перед собою автор. Он был убежден, что люди снова и снова будут возвращаться мыслью к эпохе революции и гражданской войны. Снова и снова, всматриваясь в деяния ушедших, будут «судить» их — не божьим «Страшным судом», а судом истины и справедливости. И людям нужны будут «книги», человеческие книги, в которых правдиво «написано» об этих свершившихся некогда, важных для потомков «делах». В своем романе Булгаков предстает летописцем «дел», свидетелем которых он был, по которым люди будут судить своих «мертвых». . .

Но Откровение Иоанна Богослова входит в роман «Белая гвардия» не только несколькими цитатами — прямыми или скрытыми. С этой книгой «Белая гвардия» связана небольшим, в фабуле романа как будто бы даже не обязательным и тем не менее очень существенным включением: речь идет о «сне» Алексея Турбина.

М. М. Кузнецов, автор книг о советском романе, писал: «...Так поразивший читателя в 60-е годы роман Булгакова «Мастер и Маргарита» при ближайшем рассмотрении легко выводится из «Белой гвардии»... Помните сон Алексея Турбина? Кончается восемнадцатый (подчеркнем!) год, спит Турбин накануне драматических событий и видит во сне вахмистра Жилина, погибшего еще в 1916 году на Виленском направлении. И рассказывает ему Жилин о рае — тут много прелестных, смешных, гротесково-острых деталей: и про апостола Петра, и про разрешение взять в рай полковых «баб», и мысли самого бога про распространенное неверие... И еще: выстроены в раю хоромы, и там звезды красные и облака красные... Для кого? «А это,— говорит апостол Петр,— для большевиков, с Перекопу которые». Да, да, речь о грядущем еще только через два года бое за Перекоп, но он уже во всей саркастической булгаковской реальности предстает во сне Алексею Турбину... Семечко, из которого двадцатилетие спустя родится один из интереснейших и своеобразнейших романов века...»[1] Кузнецов называет это «чарующим фантастическим реализмом» Булгакова.

Но булгаковская фантастичность не только в этом. Тот же сон снится и солдату с бронепоезда «Пролетарий»: «Изредка, истомившись, человек опускал винтовку прикладом в снег, остановившись, мгновенно и прозрачно засыпал, и черная стена бронепоезда не уходила из этого сна, не уходили и некоторые звуки со станции. Но к ним присоединялись новые. Вырастал во сне небосвод невиданный. Весь красный, сверкающий и весь одетый Марсами в их живом сверкании. Душа человека мгновенно наполнялась счастьем». И так же, как перед Турбиным, представал в светозарной кольчуге убитый Жилин — Турбину знакомый по германскому фронту, для солдата с бронепоезда односельчанин: «Выходил неизвестный, непонятный всадник в кольчуге и братски наплывал на человека...— Жилин? — говорил беззвучно, без губ, мозг человека...»

---

[1] Кузнецов М. Советский роман. Пути и поиски. М., 1980, с. 45—46.

В этих перекликающихся снах Алексея Турбина и солдата с бронепоезда Михаил Булгаков, отодвинув Откровение Иоанна Богослова, дает свою картину рая, и бога, и святых — откровение Михаила Булгакова; дает обобщенную оценку своим персонажам, поднимающуюся над злобой дня.

В трактовке Булгакова перед лицом вечности — Най-Турс с простреленной грудью, и погибший под немецким огнем в 1916 году вахмистр Жилин, и солдат-часовой с бронепоезда «Пролетарий», которому суждено погибнуть под Перекопом, — равно «в поле брани убиенные». По мысли Булгакова, их воинская доблесть, их верность чести и служение России — так по-разному понимаемые — уравнивают их в лоне вечности. Или, если воспользоваться образом из еще не написанного в ту пору романа «Мастер и Маргарита», — дают им право на «свет». Тот самый «свет», которого, по мнению Булгакова, не заслужил его Мастер.

Герой «Театрального романа» Максудов в один прекрасный апрельский день получает удивительное письмо:

«Глубокопочитаемый Сергей Леонтьевич!

До крайности хотел бы познакомиться с Вами, а равно также переговорить по одному таинственному делу, которое может быть очень и очень небезынтересно для Вас.

Если Вы свободны, я был бы счастлив встретиться с Вами в здании Учебной Сцены Независимого Театра в среду в 4 часа.

С приветом К. Ильчин».

С этого письма, собственно, и начинается «Театральный роман».

Письмо, очень похожее на это, в апреле 1925 года получил Михаил Булгаков.

«Глубокоуважаемый Михаил Афанасьевич!

Крайне хотел бы с Вами познакомиться и переговорить о ряде дел, интересующих меня и, может быть, могущих быть любопытными и Вам.

Если Вы свободны, был бы рад встретиться с Вами завтра вечером (4.IV) в помещении Студии...

С приветом Б. И. Вершилов».

Письмо было написано на бланке со штампом: «Студия Московского художественного театра». Михаила Булгакова приглашали в великий Театр, чтобы предложить ему написать пьесу на основе его романа «Белая гвардия».

Это было чудо. Одно из тех необходимых и неизбежных чудес, без которых, кажется, нет ни одной творческой биографии. Чудо заключалось в том, что письмо пришло как раз в тот момент, когда оно было необходимо: мотивы и образы только что законченного романа «Белая гвар-

дия» уже тревожили писателя возможностью их сценических разрешений.

В фантастическом гротеске «Театрального романа», где исповедь и достоверность так причудливо смешаны с вымыслом и гиперболой, следующие строки, полагаю, глубоко личны:

«Вьюга разбудила меня однажды... И опять, как тогда, я проснулся в слезах!.. И опять те же люди, и опять дальний город, и бок рояля, и выстрелы, и еще какой-то поверженный на снегу.

Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье... Первое время я просто беседовал с ними, и все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал бы скрести страницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы!

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля... О нет, это не под полом! Зачем же гаснет комнатка, зачем на страницах наступает зимняя ночь над Днепром, зачем выступают лошадиные морды, а над ними лица людей в папахах. И вижу я острые шашки, и слышу я душу терзающий свист.

...И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать? А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцвечивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая... Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу».

В «Театральном романе» это событие датировано мартом: «Вьюга разбудила меня однажды. Вьюжный был март и бушевал, хотя и шел уже к концу». На самом деле это было в январе. Дату, когда начал набрасывать пьесу «Белая гвардия» — будущие «Дни Турбиных»,— Булгаков отметил: 19 января 1925 года...

...Меня смущало чудо случайного совпадения. Может быть, не было чуда? И Булгаков каким-нибудь образом сам обратил внимание театра на свой роман? Почти не опубликованный, кстати говоря, роман: до начала апреля 1925 года в журнале «Россия» вышла только первая его треть... И какую роль во всем этом сыграл Павел Антокольский?

В «Театральном романе» о событиях, предшествовавших приглашению героя в Театр, Ильчин говорит так: «Вы Гришу Айвазовского знаете?» — «Нет...» — «Гриша заведует литературной частью в Когорте Дружных».— «А что это за Когорта?..» — Я видел, что возбуждаю в Ильчине веселое изумление.— «Гриша был в восторге,— почему-то еще таинственнее говорил Ильчин,— и дал мне книжку. Прекрасный роман». В Грише Айвазовском и Когорте Дружных прозрачно узнается Павел Антокольский и всегда любимый им Театр имени Вахтангова, причем, в отличие от своего героя, Булгаков с Антокольским был знаком — по редакции журнала «Россия».

Вот и П. А. Марков, многолетний завлит Художественного театра, пишет (хотя, вероятно, не без влияния «Театрального романа», который слышал не раз еще в авторском чтении): Борису Ильичу Вершилову «указал на булгаковский роман поэт Павел Антокольский» [1].

Я попросила П. Г. Антокольского рассказать о его участии в том давнем приглашении Михаила Булгакова в Художественный театр. Он ответил сразу. Строки из его письма привожу, самое неожиданное в них подчеркнув:

«Многое стерлось в моей памяти. Но некоторые поправки и уточнения я все же могу сделать. К сожалению, я не читал воспоминаний Павла Маркова, но он путает, считая, что я обратил внимание МХАТа на роман М. А. Булгакова. Дело происходило по-другому. Театр имени Вахтангова, в лице покойного В. В. Кузы и в моем лице, обратился к Булгакову с *предложением инсценировать его роман «Белая гвардия» для нашего театра*».

И, полвека спустя вздохнув о том, что «первая глава» большого романа «Булгаков и театр» могла бы сложиться иначе, Антокольский заметил: «Но сам Михаил Афанасьевич предпочел предложение МХАТа нашему предложению. Может быть, он был и прав по-своему. Историк не имеет

---

[1] Марков П. А. В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976, с. 225. В пору моей переписки с П. Г. Антокольским эти страницы воспоминаний П. А. Маркова были опубликованы в журнале «Театр», 1971, № 5.

права на сослагательное наклонение: дескать, если бы да кабы... Но М. А. сам предложил нам, вахтанговцам, написать для нас другую пьесу» (из письма П. Г. Антокольского 5 февраля 1972 года).

Конечно, влюбленный в свой театр Антокольский не мог рекомендовать режиссеру другого театра столь заманчивую для вахтанговцев идею. Но, значит, в чуде была определенная закономерность? Очень хорошо понимал Михаил Булгаков, какую вещь он задумал, знал, что ничего подобного московские театры не имеют. Но, значит, и в мире театра — по первым же главам романа «Белая гвардия» — было замечено, что в литературу входит большой писатель и что сценические возможности его прозы велики.

Булгаков был нужен театру не меньше, чем театр ему. И не было театра, которому бы он был так остро, так настоятельно необходим, как Художественному.

В 1924 году МХАТ начал новый период своей истории. Его основной коллектив вернулся после двухлетних зарубежных гастролей и соединился с группой, остававшейся в России. Студии, выросшие вокруг Художественного театра, окончательно отделились, превратившись в самостоятельные театры: Первая студия стала МХАТом Вторым, Третья — Театром имени Вахтангова. Вторая же студия с очень талантливой, но еще не определившейся молодежью — в ней были Хмелев, Прудкин, Яншин и другие — и часть молодежи из Третьей, напротив, влились во МХАТ. Им предстояло стать молодым пополнением, будущим Художественного театра. Но для того, чтобы это будущее состоялось, нужна была драматургия — новая, как жизнь, остросоциальная, как самое время, и добротная, как та драматургия, на которой сложился и вырос Художественный театр — театр Чехова и Горького.

На первых порах во МХАТе возобновили старые спектакли — «Царя Федора Иоанновича», «Дядю Ваню», «Синюю птицу», «Горе от ума». «Но эти возобновления,— пишет П. А. Марков,— не внесли ничего существенного в его (театра.— *Л. Я.*) жизнь, и даже для воссоединения молодежи со «стариками» они не играли решающей роли. Молодежь в значительной мере повторяла рисунок предшественников...»[1] Театр должен был сказать свое слово в новую эпоху, занять свое место в искусстве, идеологии, вре-

[1] Марков П. А. В Художественном театре. М., 1976, с. 150.

мени. Молодежь поставила «Пугачевщину» Тренева на большой сцене, «Елизавету Петровну» Смолина на малой. Пьесы были слабые, спектакли, несмотря на яркое исполнение отдельных ролей, событием не стали. Новых пьес не было. Советская драматургия явно отставала от молодой прозы, в которой уже возникли имена М. Булгакова, Вс. Иванова, И. Бабеля... Театр с надеждой обратился к прозе, и первым прозаиком, привлекшим внимание Художественного театра, был Михаил Булгаков.

* * *

Итак, в первой половине 1925 года Булгаков получил предложение от двух крупнейших театров страны почти одновременно. Предложение Художественного театра принял. В июне вплотную приступил к работе над пьесой. В «Театральном романе» эта работа описана так:

«...Стерся в памяти и июнь, но помню июль. Настала необыкновенная жара. Я сидел голый, завернувшись в простыню, и сочинял пьесу. Чем дальше, тем труднее она становилась. Коробочка моя давно уже не звучала, роман потух и лежал мертвый, как будто и нелюбимый. Цветные фигурки не шевелились на столе, никто не приходил на помощь. Перед глазами теперь вставала коробка Учебной сцены. Герои разрослись и вошли в нее складно и очень бодро, но, по-видимому, им так понравилось на ней рядом с золотым конем, что уходить они никуда не собирались, и события развивались, а конца им не виделось. Потом жара упала, стеклянный кувшин, из которого я пил кипяченую воду, опустел, на дне плавала муха. Пошел дождь, настал август... Я набрался храбрости и ночью прекратил течение событий. В пьесе было тринадцать картин».

Эти строки, как и приведенные выше о «коробочке», о кошке, которая вытянула бы лапу и стала бы скрести страницу, поразительны по точности анализа сокровенного творческого процесса с его пиками и спадами, волшебством и трудом. И в пьесе, которую написал Булгаков в течение лета 1925 года, было, как и в пьесе Максудова, тринадцать картин. Но в остальном подробности биографии писателя складывались иначе, чем у героя «Театрального романа», и это существенно отражалось на творческой истории пьесы.

Был июнь, Булгаков работал над пьесой, приятно пото-

рапливаемый театром. «Театр очень заинтересован в обещанной Вами пьесе»,— писал ему Павел Марков 6 июня. Торопил И. Лежнев, редактор журнала «Россия»: «Надо набирать окончание «Белой гвардии», а рукописи Вы все не заносите. Убедительная просьба не затягивать более этого дела». 7 июня Булгаков сдал рукопись, последние главы «Белой гвардии» шли в печать... Потом этот номер журнала не выйдет, а потому и не познакомит читателей с последней третью романа «Белая гвардия». Но это будет потом. А пока роман шел в печать и одновременно — в издательстве «Недра» — готовился к выходу первый сборник Булгакова под названием «Дьяволиада».

Все вошедшие в сборник произведения уже были опубликованы поодиночке; маленькая повесть «Роковые яйца» вызвала восхищение А. М. Горького, о чем Булгаков, вероятно, не знал, а может быть, и знал, потому что Горький снова и снова писал об этом своим корреспондентам («Булгаков очень понравился мне, очень...» — 1925, 8 мая, М. Л. Слонимскому[1]; «Прочитай... рассказ Булгакова «Роковые яйца», это тебя очень рассмешит. Остроумная вещь!» — 14 мая, М. Ф. Андреевой[2]; «Остроумно и ловко написаны «Роковые яйца» Булгакова...» — 15 мая, А. А. Демидову)[3]. До конца лета сборник выйдет, и его сразу же отметит — рецензией в «Известиях» — Леопольд Авербах, уже тогда один из руководителей РАПП: «...Неужели Булгаковы будут и дальше находить наши приветливые издательства?.. Рассказы М. Булгакова должны нас заставить тревожно насторожиться. Появляется писатель, не рядящийся даже в попутнические цвета». И Булгаков, кажется, не обратит внимания на эту очень серьезную угрозу...

Впрочем, и это будет потом, осенью... А сейчас, в начале лета, пришло письмо из Коктебеля, от Максимилиана Волошина. Волошин радостно, сразу и вполне оценил роман «Белая гвардия» (писал Н. С. Ангарскому о романе: «И во вторичном чтении эта вещь представилась мне очень крупной и оригинальной; как дебют начинающего писателя

---

[1] «Литературное наследство», т. 70. М., 1963, с. 389.

[2] Архив А. М. Горького, ПГ — рл, 20—1—51.

[3] «Литературное наследство», т. 70. М., 1963, с. 152. В сентябре В. В. Вересаев напишет Булгакову: «...я думаю, Вам приятно будет узнать, что Горький (я летом имел письмо от него) очень Вас заметил и ценит». (Копия письма В. В. Вересаева — в Архиве А. М. Горького, Птл, 6—82—1.)

ее можно сравнить только с дебютом Достоевского и Толстого») и теперь приглашал Булгакова в Коктебель.

По-видимому, в июле Булгаков уехал в Крым, успев перед тем побывать в Ленинграде: ленинградская «Вечерняя Красная газета» заказала ему серию очерков о Крыме, и в ленинградском же журнале «Красная панорама» летом 1925 года появился первый рассказ из «Записок юного врача» — «Стальное горло» (с осени 1925 года «Записки» будут печататься в московском журнале «Медицинский работник»).

Были Джанкой, Феодосия, Коктебель, путешествие на пароходе от Феодосии до Ялты и на автомобиле от Ялты до Севастополя. Очерки об этой поездке под названием «Путешествие по Крыму» печатались в «Вечерней Красной газете» с конца июля и затем весь август. Крым курортный — после гражданской войны, после совсем недавнего тогда разгрома Врангеля — только-только входил в жизнь страны, входил заново, как здравница трудящихся, и те простые вещи, о которых Булгаков писал,— коктебельский солнечный пляж («Солнце порою жжет дико, ходит на берег волна с белыми венцами, и тело отходит, голова немного пьянеет после душных ущелий Москвы») и домик Чехова в Ялте («Когда звонишь, кажется, что он дома и сейчас выйдет»), отданный больным крестьянам Ливадийский дворец и аккуратно отремонтированные вагоны, строго по расписанию уходящие на юг, на курорт,— все это было важно и интересно всем.

А пьеса для Художественного театра? — спросит читатель. Где же «сидел... и сочинял пьесу»? Где кувшин, на дне которого плавала муха?

Вероятно, в Коктебеле Булгаков работу над пьесой продолжал. Может быть, продолжил ее, вернувшись в Москву. Он умел работать необычайно интенсивно, творческие возможности его были огромны, и корректуры «Белой гвардии», и выход сборника, подготовка «Записок юного врача», «Путешествие по Крыму» — все это в общем оставляло бы ему достаточно времени для пьесы, если бы... Впрочем, продолжу цитату из приведенного выше письма П. Г. Антокольского: «Но М. А. сам предложил нам, вахтанговцам, написать для нас другую пьесу. И это была «Зойкина квартира», весьма украсившая репертуар вахтанговцев в те же годы».

«Зойкина квартира» была закончена до конца 1925 года. Это известно точно: в начале января Булгаков читал ее в Театре имени Вахтангова. Может быть, он на-

писал комедию осенью 1925 года, непосредственно после того, как сдал обещанную Художественному театру пьесу. Но не исключено, что обе пьесы создавались одновременно или почти одновременно. Во всяком случае, полагаю, летом 1925 года «Зойкина квартира» для Булгакова существовала, занимая его воображение и мысли.

Вот в таких условиях и был написан тот первый вариант драмы, который Булгаков принес в Художественный театр в сентябре 1925 года. Драма называлась «Белая гвардия», была автором датирована так: «Июнь — сентябрь 1925, Москва» и представляла собой пухлую рукопись — 266 страниц (правда, небольшого формата, в пол-листа). В пьесе было тринадцать картин, причем в середине двух или трех из них еще дополнительно менялись декорации. В ней были рыхлые диалоги и персонажи дублировали друг друга. Ставить это все было нельзя: пьеса не могла бы уместиться в театральный вечер.

Тот первый вариант пьесы в архиве Художественного театра сохранился. Мхатовцы любят сравнивать его с готовым, прославленным спектаклем «Дни Турбиных». Сердца всех, кто был причастен к спектаклю, при этом наполняются законной гордостью. Мнение, ставшее традиционным, приведу в формулировке П. А. Маркова: «М. А. Булгаков, который впоследствии строил пьесы виртуозно, первоначально в инсценировке «Белой гвардии» слепо шел за романом, и уже в работе с театром постепенно возникала стройная и ясная театральная композиция «Дней Турбиных». В другом месте, говоря о привлеченных театром в 20-е годы прозаиках, П. А. Марков пишет: «Все они, включая Булгакова, еще не касались сцены» [1].

Но читатели помнят историю драмы «Братья Турбины» и провинциальную сцену, на которой шли первые пьесы драматурга (в том же архиве МХАТ хранится собственноручно заполненная Булгаковым анкета: «В 1920 г. в г. Владикавказе... сочинял первые пьесы, работал в качестве лектора при областном театре, начинал играть на сцене, участвовал в создании театрального факультета местного художественного института»); помнят, что и в Москве зимой 1921—1922 года Булгаков был связан с какой-то маленькой театральной сценой. В литературоведении же замечено, что даже первый вариант пьесы «Белая гвардия» собственно инсценировкой не был [2]. Булгаков с самого на-

[1] Марков П. А. В Художественном театре, с. 26 и 153.

[2] См.: Лурье Я., Серман И. От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных». «Русская литература», 1965, № 2.

чала строил другое — драматургическое — произведение, с совершенно новой — сценической — структурой.

* * *

Уже для первого варианта пьесы Булгаков написал новый финал и две великолепные картины — «Кабинет гетмана» и «В петлюровском штабе».

Обе картины без существенных изменений войдут в законченную пьесу, составив второе действие «Дней Турбиных».

Событиям в гетманском дворце в романе посвящена страница своеобразнейшей прозы, тронутой скрытой, как бы гофмановской, фантастической иронией, прозы, казалось бы, не имеющей сценического эквивалента:

«И во дворце, представьте себе, тоже нехорошо. Какая-то странная, неприличная ночью во дворце суета... Худой, седоватый, с подстриженными усиками на лисьем бритом пергаментном лице человек, в богатой черкеске с серебряными газырями, заметался у зеркал. Возле него шевелились три немецких офицера и двое русских. Один в черкеске, как и сам центральный человек, другой во френче и рейтузах, обличавших их кавалергардское происхождение, но в клиновидных гетманских погонах....» Один из помощников гетмана — в гетманских погонах, но сам гетман не назван ни разу, только так: «во дворце...», «лисий человек...». «Они помогли лисьему человеку переодеться... Человека облекли в форму германского майора...» И дальше он уже не называется даже «лисьим человеком»: «...раздвинулись пыльные дворцовые портьеры и пропустили еще одного человека в форме военного врача германской армии. Он принес с собой целую груду пакетов, вскрыл их и наглухо умелыми руками забинтовал голову новорожденного германского майора так, что остался видным лишь правый лисий глаз да тонкий рот, чуть приоткрывавший золотые и платиновые коронки».

Дворец в этом прозаическом фрагменте возникает в целом: «И во дворце, представьте себе... суета». Взгляд бегло скользит по комнатам и залам: «Через зал, где стоят аляповатые золоченые стулья, по лоснящемуся паркету...» «В спальне зеркала в тусклых рамах с коронами отразили...» «Каким-то офицерам, слоняющимся в зале с аляповатыми стульями и в зале соседнем...» «Где-то звенел телефон, еще где-то пела птичка — пиу! Затем к боковому подъезду дворца, пройдя через стрельчатые резные ворота,

подошла германская бесшумная машина с красным крестом», и мы уже видим, как «таинственного майора фон Шратта» выносят на носилках и, откинув стенку специальной машины, закладывают в нее.

Уходит машина, и мы еще провожаем ее до поворота: «Ушла машина, раз глухо рявкнув на повороте при выезде из ворот». И снова огни «в залах портретных и в залах золоченых», часто звенит телефон, и лица у лакеев «стали как будто наглыми, и в глазах заиграли веселые огни...». А потом еще возникает «узкая комнатка» — аппаратная, и артиллерийский полковник (точнее, «человек в форме артиллерийского полковника»), которого мы никогда более на страницах романа не встретим, передает очень важную в сюжете романа весть в штаб мортирного дивизиона...

Все это одна страница романа, мгновенно возникающий, не вполне прочерченный образ. Штрих в фантасмагорической вязи тревоги, кровавого предательства и страха, в которую вплетены и пассажирский поезд в одной из первых глав — поезд «с громадным паровозом» и «тумбовидными, массивными, запакованными до глаз» часовыми-немцами на площадках («...окна бросали в стрелочников снопы... и души юнкеров наполнились завистью, злобой и тревогой»); и ночной черный лакированный автомобиль с бледным командующим — генералом от кавалерии Белоруковым; и силуэт полковника Щеткина, которого надо бы повесить на фонаре, «как раз напротив квартирки с золотистою особой»...

Та же ситуация в пьесе. Бегство гетмана в немецкой санитарной машине, в немецкой военной форме, с наглухо забинтованной головой. Целая картина в тесном, считанном времени пьесы. И уже поэтому один из основных узлов в сюжетной, образной, художественной структуре произведения.

Прежде всего — другое пространственное решение. Не общий взгляд — дворец, залы, боковой ход, звенящие «где-то» телефоны... Крупно: кабинет гетмана. Только кабинет гетмана и в общем-то условные двери в другие помещения. Но дворец ощутим весь. С примыкающими залами и переходами, где находится множество людей — караул, дежурные офицеры. С боковым ходом, от которого отойдет, вероятно, рявкнув на повороте, германская бесшумная машина с красным крестом. С портьерой правой двери, ведущей в спальню, где гетман будет стремительно переодет в форму германского генерала. Но немецкий врач наглухо бинтует голову «новорожденному германскому гене-

ралу» здесь, на сцене. Булгаков любил сцену и не боялся ее: у него многое происходит «здесь».

В пьесе действие приближено к зрителю. Укрупнено. Наполнились объемом и светом — подчас предательским светом гротеска — персонажи. Гетман, марионетка в руках германских оккупантов, тщетно пытающийся сохранить хотя бы видимость своего человеческого достоинства. Немцы. В романе их было трое («возле него шевелились три немецких офицера»). Здесь только два. Но зато каждый — отдельное лицо, изображенное парадоксально и сочно.

«...И двое русских. Один в черкеске... другой во френче и рейтузах, обличавших их кавалергардское происхождение...» В пьесе достаточно одного, но этот один — Шервинский... Впрочем, кажется, не вполне исчез и второй, с кавалергардскими рейтузами, превратившись в очень расторопного князя Новожильцева, чья шашка еще на сцене («Да вот же его шашка!» — восклицает Шервинский), но сам он уже в германском штабном поезде («Когда бывает катастрофа, каждый стаёт проворный очень»,— комментирует его поведение генерал фон Шратт).

Новое пространственное решение. Другая расстановка действующих лиц. И стремительное, по-булгаковски ошеломляющее развитие действия, когда за каждой репликой — событие, и события, не успев исчерпаться, не сменяются, а наслаиваются одно на другое, и каждый диалог — сюжетный поворот.

Фантасмагорический сон, то зрителем, то участником которого становится Шервинский.

Картина начинается с того, что камер-лакей Федор впускает Шервинского, личного адъютанта гетмана, в пустой кабинет. Предшествующего дежурного офицера на месте нет. «Как это так? И аппараты полчаса стояли без дежурного?» Удивление Шервинского или — при свойственной ему быстроте реакции — настороженность? «А, понял, понял! Он заболел?» — но теперь в глазах поручика уже явно не удивление, а тревога.

Два телефонных звонка — и он посылает на свою квартиру за давно приготовленным свертком с штатской одеждой. Пока на всякий случай, разумеется. Еще один телефонный звонок, и, казалось бы, никогда не унывающий Шервинский, вешая трубку, говорит: «Я убит, господа!» Но успевает после этой реплики только обескураженно посвистать. Уже входит, впрочем, именно в это время и ожидаемый, гетман, и Шервинский, включаясь в ошеломляю-

щий с его точки зрения спектакль, тревожно, испытующе и все-таки артистично докладывает. Сначала так: «Корнет князь Новожильцев, дежуривший передо мной, очевидно, внезапно заболел и отбыл домой еще до моего прибытия...» А потом и так: «Пять минут назад мне звонили из штаба командующего и сообщили, что командующий добровольческой армии при вашей светлости внезапно заболел и отбыл со всем штабом в германском поезде в Германию».

По требованию гетмана («Живо, голубчик, живо!») он срочно звонит в немецкий штаб. Но представители германского командования — генерал фон Шратт и майор фон Дуст — уже входят в дверь. И тут только начинается по-настоящему поразительный спектакль — с выстрелами, переодеваньями и побегом...

«Шратт. ...Ваша светлость, я попросил бы ответ мгновенно. В моем распоряжении только десять маленьких минут, после этого я раздеваю с себя ответственность за жизнь вашей светлости...

Гетман. Я еду!

Шратт. Ах, едете? *(Дусту.)* Будьте любезны, дествовать тайно и без всяки шум.

Дуст. О, никакой шум! *(Стреляет из револьвера в потолок два раза.)*...

Гетман. Но ведь нужно же объявить об этом народу... Манифест?..

Шратт. Манифест!.. Пожалуй...

Гетман *(глухо)*. Поручик, пишите... Бог не дал мне силы... и я...

Дуст. Манифест... Нет никакой времени манифест... Из поезда телеграммой...»

События нарастают с фантасмагорической быстротой, едва не втягивая в свой ход Шервинского («Бежать, что ли? Поедет Елена или не поедет?»), но не теряющий голову поручик как-то вовремя выскакивает из них. Автоматизм немцев, действующих, как машина, по заранее разработанной программе, придает событиям какой-то страшновато-гротескный оттенок. Это уже не силуэты, смутно, словно тени на стене, промелькнувшие в романе. Это трагическая комедия, кровавый балаган, за кулисами которого всерьез умирают люди.

«Звонок по полевому телефону...

Шервинский... *(Гетману.)* Ваша светлость, два полка сердюков перешли на сторону Петлюры... На обнаженном участке появилась неприятельская конница. Ваша светлость, что передать?

Гетман. Что передать? Передайте, чтобы задержали конницу ну хотя бы на полчаса! Я же должен уехать! Я дам им бронемашины!»

И Шервински передает: «Задержитесь на полчаса хотя бы! Его светлость даст вам бронемашины!» Хотя какие же бронемашины даст уже не существующий гетман...

Цитирую, впрочем, я все-таки по окончательному тексту. Булгаков эту первую редакцию картины в дальнейшем стилистически выправил, устранил длинноты, ввел несколько великолепных реплик. В первой редакции Шратт говорил: «Я снимаю с себя ответственность». И попытка гетмана объявить манифест отсутствовала. И этот очень важный «звонок по полевому телефону» драматург ввел позже.

И все же общая структура картины — в целом и даже в подробностях — сложилась уже тогда, в первой редакции пьесы, летом 1925 года. Даже второстепенные персонажи — такие, как камер-лакей Федор или генерал фон Шратт,— очерчены здесь с большой драматургической щедростью, дающей простор для актерских открытий.

Всмотритесь, например, в Шратта. В своей сценической роли, в своих диалогах с гетманом он, кажется, совершенно ясен. Но вот по необходимости он обменивается несколькими репликами с Шервинским, и с каждой репликой образ Шратта слегка поворачивается перед нами... раз... и другой... и третий... На внезапную просьбу Шервинского взять его с собой («Ваше превосходительство, покорнейше прошу взять меня с гетманом, я его личный адъютант. Кроме того, со мной... моя... невеста...») следует ответ Шратта, такой же формально вежливый и жесткий, как в диалогах с гетманом: «С сожалением, поручик, не только ваша невеста, но и вас не могу брать. Если вы хотите ехайть, отправляйтесь станцию наш штабной поезд. Предупреждаю — никаких мест нет, там уж есть личный адъютант». Но вот Шервинский по поводу того, что немцы могут только довезти до границы тех, кто «желает спасать своя шея от ваш мужик», заявляет: «О, покорнейше благодарю. Я и здесь сумею спасти свою шею...» И Шратт с каким-то кратким интересом взглядывает на него: «Правильно, поручик. Никогда не следует покидать свой родина. Heimat ist Heimat». А еще через несколько минут, надев кепи и укрыв под плащом свои генеральские погоны, он говорит Шервинскому уже совсем по-человечески: «До свидания, поручик. Вам советую не засиживаться здесь. Вы можете покойно расходиться. Снимайте погоны». И, еще

пошутив насчет «беглого» огня и не забыв осведомиться, есть ли у поручика пропуск «на боковой ход», бросает последнее: «Спешите», и даже акцент его куда-то исчезает...[1]

Композиционно картина продуманна, как законченная маленькая пьеса. Ее открывает камер-лакей Федор, впуская Шервинского. И в конце — после всех этих странных и невероятных событий — на сцене снова остается Федор, один. В окончательной редакции Булгаков введет его последнюю реплику — ответ на телефонный звонок: «Слушаю... Чем же я вам могу помочь?.. Знаете что? Бросайте все к чертовой матери и бегите... Федор говорит... Федор!..» Блестящий драматургический штрих. Черта, подведенная под гетманщиной.

Картина «В петлюровском штабе», написанная тогда же, прямых аналогий с романом «Белая гвардия» не имела совсем. Она перекликалась скорее с ранней прозой писателя, с рассказами «Я убил» и «Налет» и особенно с отрывком «В ночь на третье число» из неосуществившегося романа «Алый мах».

«...В двух шагах от пулемета на истоптанном снегу сидел сечевик без шапки и, тупо глядя в землю, разувался. Пан куренной, левой рукой упершись в бок, правой помахивал в такт своим словам маузером.

— Скидай, скидай, зануда,— говорил он.

На его круглом прыщеватом лице была холодная решимость. Хлопцы в тазах на головах, раскрыв рты, смотрели на сечевика. Жгучее любопытство светилось в щелочках глаз» («В ночь на третье число»).

«— Я не дезертир. Змилуйтесь, пан сотник! Я до лазарету пробырався. У меня ноги поморожены зовсим...

— Ноги поморожены?.. Знаем вас, сечевиков... Скидай сапоги, скидай. И если ты не поморозив ноги, а брешешь, то я тебя тут же расстреляю. Хлопцы! Фонарь!» («Дни Турбиных»)

Можно так же подробно и далее сравнивать текст прозаический, текст ранний с более поздним сценическим текстом, прослеживая, как формируется, складывается очень похожий, но все-таки совсем другой образ в драме. В прозе сечевик был действительно дезертир, один из толпы дезертиров-сечевиков, теснимых отборными петлюров-

---

[1] В первой редакции не было немецких слов «Heimat ist Heimat»; вместо «Вы можете покойно расходиться» было: «Вы свободно можете уходить» и др.

цами в черных «халатах» («Сечевики шарахнулись, как обезумевшее стадо, больничные халаты насели на них черной стеной... Черные халаты стали полукругом. Серые толпы бежали перед ними и сгинули в загадочной Слободке... Новая толпа дезертиров сечевиков и гайдамаков посыпалась из пасти Слободки к мосту. Пан куренной, пятясь, поверх голов послал в черное устье четыре пули...»). И намертво обмороженная нога в прозаическом отрывке спасала сечевику жизнь («...Торчала совершенно замороженная белая, корявая ступня. Мутное облако растерянности смыло с круглого лица пана куренного решимость. И моргнули белые ресницы. «До лазарету. Пропустить його!» Расступились больничные халаты, и сечевик пошел на мост, ковыляя. Доктор Бакалейников глядел, как человек с босой ногой нес в руках сапог и ворох тряпья, и жгучая зависть терзала его сердце»).

В драме допрашивает сечевика не командир (командир здесь Болботун), а сотник Галаньба — «холоден, черен, с черным шлыком»,— специалист своего страшного дела, и, убедившись, что дезертир действительно «поморожен», приказывает: «Взять его под арест! И под арестом до лазарету! Як ему ликарь ногу перевяжет, вернуть его сюды в штаб и дать ему пятнадцать шомполив, щоб вин знав, як без документов бегать с своего полку».

Другой эпизод этой картины — драматургически блистательная сцена ограбления ремесленника — вообще не имеет аналогий в прозе Булгакова. Впрочем, ранняя его проза нам известна не вся...

В первой редакции пьесы картина «В петлюровском штабе» имела композиционное обрамление: она представала как кошмарный сон, который снится Алексею. Персонифицированный «кошмар» в клетчатых рейтузах и сапогах с желтыми отворотами (он так и назывался в перечне действующих лиц: «Кошмар с желтыми отворотами») приходил к Турбину во сне, кричал: «Доктор, не размышляйте, снимите погоны!» Алексей пытался возражать, и тогда его спальня исчезала и возникала эта картина...

Впоследствии, в процессе мхатовской постановки, обрамление отпало, исчезли атрибуты «сна». Но картина все равно проходит перед зрителями как страшный, жестокий сон. Вместе с фантасмагорическим сном «Кабинет гетмана» — предвестие «восьми снов» «Бега».

Место этих двух картин в тугой структуре уже законченной драмы чрезвычайно значительно, и, надо думать, столь тщательная разработка их на раннем этапе, на фоне

еще сырой пьесы, случайностью не была: эти картины, так далеко выходящие за пределы дома Турбиных и как будто даже не связанные (почти не связанные) с турбинским домом, тем не менее определяли развитие действия, поступки героев и нашу оценку этих поступков, они определяли движение пьесы к кульминации, последующие сцены в гимназии, монолог: «...Я вас не поведу, потому что в балагане я не участвую, тем более что за этот балаган заплатите своею кровью и совершенно бессмысленно вы все!» — принадлежавший в первой редакции полковнику Малышеву, а в окончательной — полковнику Турбину, и подготавливали последние слова на ступенях лестницы, в первой редакции произнесенные Най-Турсом, а в окончательной — Алексеем Турбиным: «Унтер-офицер Турбин, брось геройство к чертям!» [1]

* * *

Уже для первой редакции пьесы Булгаков сделал набросок финала — энергичную, чисто сценическую, разрешающую концовку, какой не было и не должно было быть в прозе его романа. (Через несколько лет, инсценируя «Мертвые души», он также будет много размышлять, а потом гордиться найденным им, извлеченным им из недр гоголевской поэмы финалом, ибо был убежден, что проза строится совсем не так, как драма, и отсутствие сюжетной концовки и незавершенность событий, иногда даже украшающие прозу, не годятся для сцены. Так считал инсценировавший «Мертвые души» опытный драматург — автор «Дней Турбиных», «Бега» и «Кабалы святош». Но и работая над своей первой значительной драмой Михаил Булгаков, оказывается, думал так же.)

Роман «Белая гвардия» заканчивался описанием звездного неба («Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную. В алтаре зажигали огоньки, и они проступали на завесе целыми крестами, кустами и квадратами»), описанием, варианты которого мы видели столько раз — в «Необыкновенных приключениях доктора», в рассказе «Налет», в отрывке «В ночь на третье число»... Заканчивался полночным крестом Владимира, поднимавшимся «с грешной и

[1] Привожу по окончательному тексту пьесы «Дни Турбиных». В первой редакции имеются незначительные разночтения: не «за этот балаган», а «за балаган»; Най-Турс, естественно, не называет Николку по фамилии и говорит так: «Унтег-цер, бгосьте гегойствовать к чегтям».

окровавленной и снежной земли» в черную высь. Роман оканчивался ожиданиями и смутными надеждами героев, тревожными снами над городом и бронепоездом «Пролетарий» на дальних путях под городом, у Дарницы...

Пьесе нужна была развязка, решение судеб героев. Финал совпадал с историческим переломом — в город входят большевики,— и героям предстояло определить свое место в событиях, сделать выбор.

В этом финале — и в пьесе под влиянием финала — укрупнился образ Мышлаевского, а связь его с прототипом, пожалуй, исчезла.

В романе Мышлаевский был красив — «странной и печальной и привлекательной красотой давней, настоящей породы и вырождения»: «Красота в разных по цвету, смелых глазах, в длинных ресницах. Нос с горбинкой, губы гордые, лоб бел и чист, без особых примет. Но вот один уголок рта приспущен печально, и подбородок косовато срезан так, словно у скульптора, лепившего дворянское лицо, родилась дикая фантазия откусить пласт глины и оставить мужественному лицу маленький и неправильный женский подбородок». Это портрет Николая Сынгаевского, написанный узнаваемо и любовно.

В романе Мышлаевский был поручик, недоучившийся студент, лет, вероятно, двадцати трех, как и его прототип.

Мышлаевский в драме немного старше. Ему двадцать семь. Он штабс-капитан, человек с тяжелой фронтовой биографией, которую в первой редакции финальной картины он излагает так: «Да что я, в самом деле, у бога теленка съел, что ли? В 1914 году, когда добрые люди глазом моргнуть еще не успели, мне уже прострелили левую ногу! Раз. В 1915-м—контузили, и полгода я ходил с мордой, свороченной на сторону. В 1916 году разворотили правую ногу, и я до сих пор в сырую погоду не могу от боли мыслей собрать. Только водка и спасает. *(Выпивает рюмку.)* Но это было за отечество. Ладно. Отечество так отечество. В 1917 году наши батарейные богоносцы ухлопали командира за жестокость. А мне говорят: уезжайте вы, ваше высокородие, к чертовой матери, а то, хотя вы человек хороший,— вас за компанию убьют...» (В окончательном тексте Булгаков сократит этот монолог до двух-трех строк: «Довольно! Я воюю с девятьсот четырнадцатого года. За что? За отечество? А это отечество, когда бросили меня на позор?!»)

И на предложение Студзинского уйти вслед за петлюровцами за границу отвечал решительно и с присущей ему

живописностью — примерно так же, как и в окончательном тексте: «Что я, идиот? В самом деле? Нет, я господу богу моему штабс-капитан и заявляю, что больше я с этими сукиными детьми, генералами, дела не имею... Я кончил!» — «Капитан Мышлаевский большевиком стал!» — «Да! Я за большевиков, но только против коммунистов». (За этим следует известное разъяснение Мышлаевскому по поводу большевиков и коммунистов.) «Мне надоело изображать навоз в проруби! Кончен бал!» — «Да они нас все равно расстреляют!» — «И отлично сделают!»

Свое будущее Мышлаевский представлял себе здесь еще туманно: «Буду у тебя, Алеша, сидеть сорок дней и сорок ночей, пока там все не придет в норму, а за сим поступлю в продовольственную управу...» (В окончательном тексте он понимает, что ему предстоит служить в Красной Армии: «Пусть мобилизуют! По крайней мере буду знать, что я буду служить в русской армии».)

В этом финале был жив Алексей Турбин — ибо в пьесе еще существовали раздельно доктор Турбин, полковник Малышев и полковник Най-Турс,— и Алексей Турбин в ответ на предложение уехать за границу произносил страстную речь: «Я не поеду. Я не поеду! Я не поеду! Буду здесь, в России, и будь с ней что будет!» «Вернется на прежнее место! Вернется! Россию поставьте кверху ножками, настанет час, и она станет на место. Все может быть: пусть они хлынут, потопят, пусть наново устроят, но ничего не устроят, кроме России. Она всегда она...» «Была у нас Россия — великая держава...» «И будет...»

Своих позиций (как и в окончательном тексте) прочно держался Студзинский. А Николка... Николка то рассказывал восторженно, как в отрывке «В ночь на третье число»: «Ну, Алеша, вещи важные! Красные-то входят, ейбогу!.. Без стрельбы идут, понимаешь ли... Тихо, мирно. Вся армия петлюровская дует сейчас через город...» То вдруг выжидающе заявлял: «Я с ними буду биться!..» «Предлагаю всем бежать за границу...» Выжидающе, потому что это были реплики-вопросы, на которые он, напряженно вслушивавшийся в споры старших, ждал ответа...

Зажигалась елка, Николка брал свою гитару, пробовал «Интернационал». Потом погасала сцена, и Николка оставался освещенный у рампы со своею гитарой, напевая юнкерскую... Пожалуй, в этом варианте для него еще ничего не было решено окончательно. Его выбор был впереди.

Финал еще нуждался в правке, главным образом в сокращениях, в нем было много лишних слов, и небольшие

повороты будут найдены позже (так, линия Елена — Шервинский здесь заканчивалась объявлением о браке, а радостного для зрителей аккорда — возвращения и изгнания Тальберга — еще не было). Тем не менее это был финал — в основных чертах тот самый финал, которым и теперь заканчивается пьеса.

* * *

И еще одна важная для пьесы особенность определилась уже в этом наброске финала: Булгаков решительно сдвинул историческое время.

Как помнит читатель, петлюровцы, стремительно откатываясь на запад под ударами Красной Армии, оставили Киев в ночь со 2-го на 3 февраля 1919 года. Если быть точнее, события тогда несколько протянулись во времени: решающий бой состоялся восточнее Киева, под Броварами, 1 февраля 1919 года, разведка Щорса прошла по улицам опустевшего города на рассвете 3 февраля, части же Красной Армии вошли в Киев позже — 5 февраля, утром.

В пьесе эти события сдвинуты в один вечер — совмещены. Вот появляется Лариосик (цитирую известный, окончательный текст: «...скоро будут. Ты знаешь, иду сейчас по улице — обозы, обозы, и на них эти, с хвостами. Видно, здорово поколотили их большевики». Входят Мышлаевский и Студзинский: «Красные разбили Петлюру! Войска Петлюры город оставляют!», «Да-да! Красные уже в Слободке. Через полчаса будут здесь». Несколько подробностей сценического действия — и вот уже все бросаются к окну, слышен приближающийся оркестр, звучит «Интернационал». «Господа, слышите? Это красные идут!» В город входит Красная Армия.

Но это сгущение событий во времени — подробность. Значительно интереснее следующее.

Действие последней картины в пьесе «Дни Турбиных» датировано: «Крещенский сочельник 1919 года». Т. е. середина января. Как бы подтверждая неслучайность этой ремарки, П. С. Попов впоследствии записал слова драматурга: «События последнего действия в пьесе отношу к празднику крещенья, т. е. 19 января 19 года». Середина января, а не февраль! Историческое событие перенесено назад на две недели. И как следствие этого предшествующие события — бой на улицах города, захват петлюровцами города — тоже перенесены назад, на месяц раньше действи-

тельных. «Первое действие фиксирует 12 ноября»,— записал П. С. Попов со слов Михаила Булгакова. И слово «ноябрь» действительно упоминается в тексте первого действия.

Зачем это сделал драматург, так хорошо знавший историю и так точно сохранивший даты и даже часы событий в романе?

Затем, по-видимому, чтобы ремарка читалась так: «Крещенский сочельник 1919 года. Квартира освещена. Елена и Лариосик убирают елку».

Затем, чтобы ввести елку.

...В романе «Белая гвардия» образы-обобщения, образы-символы занимают не то чтобы большое, но очень существенное место. То краткие, ненавязчивые, иногда кажущиеся просто подробностью, то повторяющиеся или развернутые. Таков, например, Саардамский Плотник — кафельная печь в столовой, названная по имени детской книжки,— образ очага, образ согретого теплом дома, семьи. Таковы ноты «Фауста» на открытом рояле в гостиной — символ духовной жизни Турбиных, знак дома, освещенного радостью духовного общения. Для Булгакова это так важно, что в романе он специально переводит прощающихся Тальберга и Турбиных в гостиную, чтобы Тальберг увидел, чтобы в память Тальберга врезались навсегда «и черные аккорды, и истрепанные страницы вечного Фауста» — воплощение того, что он навсегда теряет.

Образы Саардамского Плотника и рояля с раскрытой партитурой «вечного Фауста» остались в романе. Но были образы этого ряда, с которыми Булгаков расстаться не пожелал и, трансформировав их для произведения другого жанра, перенес из романа в драму.

Когда в романе доктор Турбин спешит в свой дивизион, навстречу ему по Владимирской, над толпой, движутся гробы: «Прапорщик Юцевич», «Прапорщик Иванов», «Прапорщик Орлов»... «Офицеров, что порезали в Попелюхе,— торопливо, задыхаясь от желания первым рассказать, бубнил голос,— выступили в Попелюху, заночевали всем отрядом, а ночью их окружили мужики с петлюровцами и начисто всех порезали. Ну, начисто...» Именно после этой встречи, непосредственно после нее, попадает Турбин на закрытый плац своей старой гимназии и сердце его «защемило почему-то от страха». Надо думать, эти гробы Булгаков ввел не только как подробность гражданской войны, но и как предзнаменование.

Они возникают и в первой редакции пьесы — уже не конкретной картиной, а отголоском ее. Мышлаевский, в вестибюле Александровской гимназии: «Сегодня утром гробы с убитыми офицерами проносили как раз мимо гимназии. Дивизион в это время был на плацу и видел. Студентики смутились. На них дурно влияет. *(Пауза.)*».

В окончательной редакции даже этот отголосок конкретной картины драматург снял. А символ, предзнаменование сохранил — в словах Алексея, на этот раз полковника Алексея Турбина: «Дали полковнику Турбину дивизион: лети, спеши, формируй, ступай, Петлюра идет!.. Отлично-с! А вот глянул я вчера на них и даю вам слово чести — в первый раз дрогнуло мое сердце... Дрогнуло, потому что на сто юнкеров — сто двадцать студентов, и держат они винтовку, как лопату. И вот вчера на плацу... Снег идет, туман вдали... Померещился мне, знаете ли, гроб...»

Или вот другой образ из романа «Белая гвардия». Первый вечер в романе. Самовар, крахмальная скатерть, цветы. Но Мышлаевского еще нет, нет еще Шервинского, и Тальберг где-то пропал. «Застрял где-то Тальберг со своим денежным гетманским поездом и погубил вечер». Перед Еленой остывающая чашка и «Господин из Сан-Франциско». «Затуманенные глаза, не видя, глядят на слова: «...мрак, океан, вьюгу». Не читает Елена».

Зачем Булгакову в этом месте Иван Бунин с его рассказом «Господин из Сан-Франциско»? По-видимому, вот из-за этих слов: «...мрак, океан, вьюгу». Музыкальная фраза. Образ, передающий атмосферу отчаяния и неизбежности.

В пьесе писатель бережно сохранит этот образ, упрочит его, хотя ссылки на рассказ Бунина уже не будет: «Е л е н а. Я видела дурной сон... Нет, нет, мой сон — вещий. Будто мы все ехали на корабле в Америку и сидим в трюме. И вот шторм. Ветер воет. Холодно-холодно. Волны. А мы в трюме. Вода поднимается к самым ногам...» И в предыдущей картине, в ответ на реплику Николки о Тальберге («Алеша, ты знаешь, я заметил, что он на крысу похож»), Алексей отвечает: «Совершенно верно, Никол. А дом наш — на корабль». Этот «корабль» — уже перенесший шторм, уже входящий в гавань — еще раз возникнет в конце пьесы, в речи Лариона: «Я пережил жизненную драму... И мой утлый корабль долго трепало по волнам гражданской войны...» — «Как хорошо про корабль», — скажет Мышлаевский. «— Да, корабль...»

Вот таким образом-символом, с которым расстаться Булгаков не пожелал и для сохранения которого сдвинул историческое время, была елка.

В романе елка появляется на самых первых страницах: «Как часто читался у пышущей жаром изразцовой площади «Саардамский плотник», часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей, и разноцветный парафин горел на зеленых ветвях». И так: «белый, мохнатый декабрь. О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?» Елка была здесь символом счастья и радости бытия. В романе она отнесена в прошлое. Во времени действия романа елки фактически нет, хотя она смутно упоминается, датируя время и тоже печальной памятью об ушедшем: «Турбин стал умирать днем двадцать второго декабря. День этот был мутноват, бел и насквозь пронизан отблеском грядущего через два дня рождества. ...пахло хвоей, и зелень осветила угол у разноцветного Валентина, как бы навеки забытого над открытыми клавишами...»

В пьесе «Дни Турбиных» елка стоит в последнем действии. Она вынесена в будущее — обещанием счастья и радости бытия, знаком возобновляющейся, несмотря на все утраты, жизни.

Елка зажигается в самом конце действия. В ее освещении идут последние реплики, далекие пушечные удары салюта, оркестр приближающихся войск и заключительные — в окончательной редакции пьесы — слова Николки: «Господа, сегодняшний вечер — великий пролог к новой исторической пьесе» — и Студзинского: «Кому — пролог, а кому — эпилог».

Для того чтобы соединить освобождение города с символом вечно повторяющейся и радостной елки, Булгаков передвинул не только историческую дату, но и елку — навстречу дате. Елку все-таки ставили на рождество — в рождественский сочельник, в конце декабря по старому стилю, как это происходит в романе «Белая гвардия». Но драматургу нужен был трагический декабрь и нужно было время, чтобы хоть немного затянулись раны Турбиных. И елку он передвинул с рождественского сочельника на крещенский, на середину января по новому стилю... Зрители, впрочем, полагают обычно, что дело происходит именно в рождественский сочельник, и режиссеры и актеры, кажется, тоже думают именно так — несмотря на ремарку.

Отмечу, что в необходимости такой концовки Булгаков был уверен с самого начала: уже в первой редакции драмы, датированной июнем — сентябрем 1925 года, в последней картине стояла елка.

* * *

Полагаю, что парадоксальное сочетание глубоко разработанных картин и картин рыхлых, кое-как пересказывающих главы романа, это обилие дублирующихся реплик, вариантов реплик (впоследствии будут отобраны — оставлены — необходимые) объясняется не тем, что Булгаков до того «не касался сцены», а тем, что он принес в театр незаконченную по недостатку времени пьесу, так сказать, конспект, макет пьесы, не сомневаясь, что в ближайшее время доработает ее. Тогда в театре это понимали и приняли пьесу взволнованно, празднично.

Первые сокращения Булгаков сделал почти сразу же. Он снял одну картину (молитву Елены) и полковника Най-Турса тоже убрал, соединив его с полковником Малышевым. 6 октября журнал «Новый зритель» (1925, № 40) поместил сообщение П. А. Маркова: «...в репертуар театра включены с одной стороны «Прометей» Эсхила и «Женитьба Фигаро» Бомарше, с другой — «Белая гвардия» Булгакова». 21 октября на заседании репертуарно-художественной коллегии театра утверждено распределение ролей, причем Най-Турса в пьесе уже нет, а роль полковника Малышева еще имеется — она закреплена за М. Н. Кедровым[1]. И 17 ноября тот же журнал («Новый зритель», 1925, № 46) сообщил, что в театре начались репетиции.

Репетиций, впрочем, на самом деле еще нет.

В сентябре или октябре того же года — не ранее первых чисел сентября и не позднее середины октября — Булгаков читает пьесу Станиславскому. (31 августа режиссер И. Я. Судаков сообщает Булгакову, что чтение пьесы в присутствии К. С. Станиславского назначено на 1 сентября; Станиславский, однако, пьесу 1 сентября не слушал: В. В. Лужский пишет ему 3 сентября: «Вам надо ознакомиться с новой пьесой Булгакова «Белая гвардия».)

В чтении Станиславский пьесу, по-видимому, не оценил. Во всяком случае, оценил ее не сразу. Какие требования предъявил великий режиссер молодому драматургу, я не

[1] Впоследствии Кедров играл в этой пьесе старика Максима, а еще позже он знаменитый Манилов в булгаковской инсценировке «Мертвых душ».

знаю, а по тексту «Театрального романа» реконструировать не берусь: «Театральный роман» — все-таки роман, художественное произведение. Известно только, что требования эти были предъявлены затем драматургу репертуарно-художественной коллегией театра («Признать, что для постановки на Большой сцене пьеса должна быть коренным образом переделана. На Малой сцене пьеса может идти после сравнительно небольших переделок»,— протокол от 14 октября 1925 года) и что Булгаков свое замечательное упорство сразу же и в полной мере проявил.

16 октября на заседании репертуарно-художественной коллегии В. В. Лужский прочел письмо драматурга. В протоколе это письмо пересказано так: «...настаивает на том, что пьеса должна идти непременно на Большой сцене и непременно в этом сезоне и что он согласен на некоторую переработку пьесы совместно с режиссурой и исполнителями главных ролей, но категорически отказывается от коренной переделки пьесы». Решение за этим последовало такое: «Признать возможным согласиться на требование автора относительно характера переработки пьесы и на то, чтобы она шла на Большой сцене» [1].

Далее следуют очень насыщенные работой месяцы в биографии Михаила Булгакова. Он заканчивает «Зойкину квартиру» для Театра имени Вахтангова и одновременно обдумывает, обкатывает в воображении драму «Белая гвардия». Новую редакцию сдал в Художественный театр не позднее января 1926 года. Она существенно отличалась от первой и была очень близка к окончательной.

Сделал Михаил Булгаков вот что. Он снял (по его выражению, «изгнал» из пьесы) фигуру полковника Малышева. Убрал рефлектирующего доктора Турбина. Заменил их одним лицом — полковником Алексеем Турбиным. Этот новый персонаж, вобравший черты Малышева и Най-Турса, сдержанный и решительный, как Малышев, самоотверженный и героический, как Най, вошел в турбинский дом как Алексей Турбин, как хозяин этого дома.

Это было открытие! Пьеса решительно изменилась. Пьеса сложилась наконец.

Не буду разбирать историю этого образа (архив сохранил следы размышлений писателя над этим новым персонажем) и то, как изменился в пьесе дом, хозяином которого стал новый Турбин, полковник Турбин, и как изменилась

---

[1] Выдержки из протоколов репертуарно-художественной коллегии МХАТа — в кн.: Марков П. А. В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976, раздел «Материалы и документы».

Елена, став сестрой нового Турбина. Остановлюсь на главном.

Полковник Турбин с самого начала знает, что отстаивать ему предстоит проигранное дело. «Дивизион в небо, как в копеечку, попадает. «Весьма серьезно». «Серьезно и весьма»...» — его слова в конце первой картины, сказанные наедине с собой. Только наедине с собой. Он сдержан и молчалив на пьяной пирушке друзей, погруженный в свои неотступные мысли, и молчаливость эта, подчеркнутая краткостью его скупых реплик, тяжела, весома и лишь однажды взрывается небольшим его монологом о гетмане, немцах, Петлюре и о том, что главной будет встреча с большевиками: «Вот из-за этого я и иду!.. Потому что когда мы встретимся с ними, дело пойдет веселее. Или мы их закопаем, или, вернее, они нас».

Этот Турбин знает, что с монархизмом покончено. И цену гетману тоже отлично знает. Он мучительно размышляет, где причина, где начало катастрофы. Но в неизбежности катастрофы не сомневается. Его слова: «Померещился мне, знаете ли, гроб...» — произносятся именно здесь, в первом действии.

Навстречу катастрофе полковник Турбин идет с открытыми глазами, ведомый своим обостренным и вполне определенным чувством чести и присяги и, кажется, еще тем, что д о л ж е н пройти это все до конца — исчерпать — через поражение прийти к истине. Ибо для него это единственный путь к истине. Смерть Турбина в кульминационной картине пьесы (в картине «Гимназия») становится благословением на капитуляцию белой идеи, благословением на признание поражения белой гвардии.

Благородство героя в том, что он погибает один, выведя из-под удара всех, кого мог спасти. Первое, что он делает, появляясь на сцене в картине «Гимназия» (его решение уже принято им и еще только должно стать решением всех),— это распоряжение о заставе: «Наша застава на Демиевке?» — «Так точно!» — «Вернуть».

«С т у д з и н с к и й *(второму юнкеру)*. Вернуть заставу.

В т о р о й ю н к е р. Слушаю. *(Убегает)*».

Только после этого Турбин отдает свой поразительный приказ: «Приказываю всем, в том числе и офицерам, немедленно снять с себя погоны, все знаки отличия и немедленно же бежать и скрыться по домам». Причем прямо, с единственно возможной в этой обстановке трагической лжи и кровавого обмана прямотой произносит слово «бежать»...

Нравственно Турбиным уже пройден путь, который в романе «Белая гвардия» полковником Малышевым только начат. Поэтому в пьесе нет сказанных Малышевым слов: «...я думаю, что лучшее, на что может рассчитывать каждый... э... лучший! из вас — это быть отправленным на Дон». Эти слова теперь произнесет Студзинский: «Алексей Васильевич, верно, надо все бросить и вывезти дивизион на Дон». И полковник Турбин скажет дивизиону так: «На Дон? Слушайте, вы! Там, на Дону, вы встретите то же самое, если только на Дон проберетесь. Вы встретите тех же генералов и ту же штабную ораву... Они вас заставят драться с собственным народом. А когда он вам расколет головы, они убегут за границу...» Это решение подготовлено давно. Где-то на дне сознания Алексея Турбина оно созревало уже в первом действии пьесы.

Смерть Турбина в пьесе двузначна, допускает двойственность в толковании. Он погибает, сраженный осколком разорвавшегося снаряда, оставшийся в гимназии последним (если не считать упрямого Николку), под разбойничий свист приближающейся петлюровской конницы. Погиб случайно? Рисковал жизнью только затем, чтобы «прикрыть» последний отряд юнкеров — бегущую с Демиевки заставу? «Юнкера! Слушать команду! Подвальным ходом на Подол! Я вас прикрою. Срывайте погоны по дороге! (*За сценой приближающийся лихой свист, глухо звучит гармоника: «И шумит, и гудит...»*) Бегите, бегите! Я вас прикрою! (*Бросается к окну наверху.*)»

А может быть, прав Николка? «Знаю, ты, командир, смерти от позора ждешь, вот что!»

Не исключено, что на этот вопрос не ответил бы и Турбин. Эта двузначность — от глубины пьесы.

В романе беда входила в турбинский дом. Ранением Турбина. Тифом. Угрозой смерти. Но смерть в романе приходила в «другой» дом. И женщина кричала в «другом» доме.

(«Николка смял фуражку, взвел на даму глазами и вымолвил:

— Я... я...

Сухонькая дама — мать метнула в Николку взор черный и, как показалось ему, ненавистный и вдруг крикнула звонко, так, что отозвалось сзади Николки в стекле двери:

— Феликс убит!

Она сжала кулаки, взмахнула ими перед лицом Николки и закричала:

— Убили... Ирина, слышишь? Феликса убили!

У Николки в глазах помутилось от страха, и он отчаянно подумал: «Я ж ничего не сказал... Боже мой!»)

В драме смерть приходит в «этот» дом — дом Турбиных — и «Убили!», прежде чем успевает что-нибудь сказать Николка, кричит Елена. «Убили Алексея!.. Ты посмотри на его лицо. Посмотри... Я ведь знала, чувствовала, еще когда он уходил, знала, что так кончится!.. Ларион! Алешу убили!»

И дорисовывается наконец в связи с этим новым Турбиным, в связи с смертью полковника Турбина очень важная в конструкции пьесы фигура штабс-капитана Мышлаевского.

Теперь в последней картине Алексея нет, и Мышлаевский один говорит о судьбах России и о себе — то, что в первой редакции пьесы делилось между двумя персонажами. Теперь ему принадлежат слова: «Я не поеду, буду здесь, в России. И будь с ней что будет!..» Его поступки становятся продолжением — реализацией — выводов, сделанных полковником Турбиным. Зрителям ясно, что Мышлаевский будет служить в Красной Армии.

Мышлаевский становится ведущей фигурой последнего действия. Вырастает его место в пьесе. Окончательно складывается идея пьесы. И смыслом ее становится не только развал белой армии изнутри, как в романе, но переход лучшей части интеллигенции — в частности военной интеллигенции — на службу советской власти.

* * *

Репетиции пьесы начались в конце января 1926 года. Были заново распределены роли, теперь уже окончательно. Роли, с которыми молодые актеры войдут в историю театра. Николай Хмелев — Алексей Турбин. Борис Добронравов — Мышлаевский. В. Соколова — Елена. М. Яншин — Лариосик. М. Прудкин — Шервинский. И. Кудрявцев — Николка. Ставил пьесу режиссер Илья Судаков. Влюбленный в этот спектакль, в программах премьеры он будет значиться дублером доброй половины ролей.

Прямо на репетициях автор вдохновенно переделывал текст. Под влиянием образов, создаваемых этими очень талантливыми, очень молодыми — отнюдь еще не мастерами — актерами, под влиянием их интонаций, движений, их находок дорабатывались, углублялись роли. И Елена заметно теряла черты Вари Булгаковой, освещаясь талантом Веры Соколовой, а Лариосик все далее уходил от своего

прообраза в романе, наполняясь теплым юмором Яншина и почему-то становясь все более похожим на Сашу Гдешинского, на которого в романе совсем не был похож...

«Незначительный толчок с нашей стороны,— писал впоследствии Судаков,— приводил к таким ярким и уже совершенно независимо от нас неожиданным поворотам его (Булгакова) фантазии, которые создавали целые великолепные вновь написанные картины» [1].

Возникали новые сцены, повороты, нюансы. Репетиции были праздником творчества. Пьеса обкатывалась, шлифовалась на ходу. Рождалась ее окончательная — третья — редакция. И вместе с пьесой складывались — вырастали — замечательные актеры, будущее Художественного театра.

Для молодого театра это была пьеса о современности. Настоящая, глубокая пьеса о самой острой, самой жгучей современности. М. Яншин писал: «Все участники спектакля настолько хорошо собственной кожей и нервами чувствовали события и жизнь, которую описал Булгаков, настолько близко и живо было в памяти тревожное и бурное время гражданской войны, что атмосфера спектакля, ритм его, самочувствие каждого героя пьесы рождались как бы сами собой, рождались от самой жизни» [2].

«Этот шквал, этот мощный ураган революции,— рассказывал Судаков,— мы и старались передать сценическими средствами: вой осеннего ветра, отдаленный гул орудий, специальная шумовая пауза перед третьей картиной пьесы «В петлюровском штабе». Ураган, несущийся над южнорусскими степями, над всей землей, представлялся мне воздухом, атмосферой спектакля. В этом видел я образ целого, выражающий идею пьесы. Передать эту бурю, этот ураган, передать тревогу застигнутых им людей, сбившихся с дороги и ищущих ее, показать страх их перед гибелью и надежду на спасение, показать, наконец, страстные поиски честными людьми верного пути в революции — такой представлялась мне задача спектакля» [3].

В марте подготовленные куски — первые два действия — показали Станиславскому. На этот раз великий режиссер был совершенно захвачен пьесой и смотрел на Булгакова влюбленными глазами. П. А. Марков рассказы-

---

[1] Судаков И. Режиссер и автор. «Театр и драматургия», 1934, № 3, с. 37.

[2] Мастерство режиссера. Сборник. М., 1956, с. 170.

[3] Мастерство режиссера, с. 377. У Судакова неточность: «В петлюровском штабе» — четвертая картина пьесы.

вает: «Станиславский был одним из самых непосредственных зрителей. На показе «Турбиных» он открыто смеялся, плакал, внимательно следил за действием, грыз по обыкновению руку, сбрасывал пенсне, вытирал платком слезы, — одним словом, он полностью жил спектаклем»[1].

С этого момента Станиславский стал бывать на репетициях. С увлечением вторгался в актерскую и режиссерскую работу. Отдельные сцены (в частности, знаменитую сцену, когда вносят раненого Николку и Елена узнает о смерти Алексея) поставил сам. По его совету была опущена одна из двух картин «В гимназии». Это был мудрый совет, картина тормозила действие. Позже пришлось снять и сцены «У Василисы» — эти потому, что пьеса все еще была слишком длинна. В дальнейшем Булгаков будет писать необыкновенно туго и сжато. Его драмы «Бег», «Кабала святош», «Пушкин» очень насыщены по содержанию и невелики по объему.

Драматург проходил свою большую сценическую школу. Такой сцены он действительно еще не касался. Правда, что-то чисто булгаковское Станиславский и театр Станиславского, по-видимому, все-таки обламывали, что-то терялось, уходило из пьесы. Но конфликта не было и противоборства не было. Талант Булгакова мужал в жестких рамках великой школы, определялся, осознавал себя, чтобы потом наступательно и уже непоправимо по-булгаковски заявить о себе в дерзком гротеске «Бега».

В этих репетициях Булгаков приоткрылся еще с одной стороны — как актер и как режиссер, и это было замечено Станиславским.

Несколько лет спустя Станиславский писал Булгакову (2 сентября 1930 года): «Мне пришлось поработать с Вами лишь на нескольких репетициях «Турбиных», и я тогда почувствовал в Вас — режиссера (а может быть, и артиста?!)». М. С. Гейтцу, «красному директору» МХАТа, о Булгакове (4 сентября 1930 года): «Вот из него может выйти режиссер. Он не только литератор, но он и актер. Сужу по тому, как он показывал актерам на репетициях «Турбиных». Собственно — он поставил их, по крайней мере дал те блестки, которые сверкали и создали успех спектаклю». И даже — еще два года спустя, в письме к режиссеру В. Г. Сахновскому, — что режиссерская слава И. Я. Судакова «очень преувеличена» и что вся «внутрен-

---

[1] Марков П. А. В Художественном театре, с. 229.

няя линия» в спектакле «Дни Турбиных» принадлежит Булгакову [1].

Впрочем, может быть, и это преувеличение?

Художница И. К Колесова, так тепло запечатленная в «Театральном романе» под именем Авроры Госье («. . .я стоял у рампы, смотрел, как художница из макетной — Аврора Госье ходила по краю круга с измерительной рейкой, прикладывала ее к полу. Лицо Госье было спокойное, чуть печальное, губы сжаты. Светлые волосы Госье то загорались, точно их подожгли, когда она наклонялась к берегу рампы, то потухали и становились как пепел»), вспоминает о репетициях: «У Булгакова было очень подвижное лицо. Я часто видела, как, следя за развертывающимся на сцене действием, он сам играл то одного, то другого своего героя. Но я ни разу не слышала, чтобы М. А. вслух делал какие-либо замечания актерам» [2].

В апреле 1926 года, в разгар репетиций, репертуарно-художественная коллегия театра поставила вопрос об изменении названия пьесы, мотивируя тем, что «Белая гвардия» — название «очень ответственное».

Дело было, разумеется, не в «ответственности» названия.

Заведующий театральной секцией Главреперткома В. Блюм и редактор той же секции А. Орлинский в пьесе Булгакова нашли ни более, ни менее как «апологию белогвардейщины», и это грозило запрещением пьесы. Надо сказать, что ничего неожиданного в этом не было: именно в ту пору В. Блюм ратовал за снятие с оперной сцены — списком — «Фауста», «Лоэнгрина», «Аиды», «Жизели», а в первую очередь «Града Китежа» Римского-Корсакова, как произведения «в высокой степени музыкально-художественного», что «усугубляет значение православных элементов в нем»; требовал «разгрузить» Малый театр от «чрезмерно» представленного в репертуаре Островского (для чего снять «Бесприданницу», «Грозу», «Правда хорошо, а счастье лучше» и т. д.), а в отношении пьесы «Дядя Ваня» во МХАТе настоятельно требовал «запросить театр о причинах ее постановки», поскольку театр «предупреждали о ее отклонении» [3]. Предложения и даже запреще-

---

[1] Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8. М., 1961, с. 269 и 270; Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 4. М., 1976, с. 290.

[2] Воспоминания Колесовой И. К. Рукопись. Ленинградский государственный театральный музей.

[3] См., например, доклад В. И. Блюма на заседании Главреперткома 2 августа 1926 года. ЦГАЛИ, ф. 645, оп. 1, ед. хр. 262.

ния В. Блюма мало кого пугали, и после определенной нервотрепки, разумеется, и пьесы, и оперные спектакли все-таки шли.

Тем не менее название пьесы Булгакова решили заменить. По требованию театра драматург представил несколько вариантов: «Белый декабрь», «1918», «Взятие города», «Белый буран». Репертуарно-художественная коллегия выдвинула свое предложение: «Перед концом». Станиславский репертуарно-художественную коллегию поддержал: «Со всеми четырьмя предложенными названиями пьеса, несомненно, будет запрещена. Слова «белый» я бы избегал. Его примут только в каком-нибудь соединении, например, «Конец белых». Но такое название недопустимо. Не находя лучшего, советую назвать «Перед концом». Думаю, что это заставит иначе смотреть на пьесу, с первого же акта»[1].

Автор проявил упорство. Театр тоже. Только в конце августа было принято новое название — «Дни Турбиных». И еще какое-то время указывалось в скобках: «Белая гвардия».

Снова шли «генеральные репетиции» и просмотры. Главрепертком колебался: разрешать? не разрешать? Станиславский пришел за кулисы бледный, сказал: «Если не разрешат эту постановку, я уйду из театра»[2]. Луначарский дважды высказался за разрешение — сначала в статье, в конце предшествующего сезона, теперь устно, на закрытом просмотре. В конце сентября постановка была разрешена (с оговоркой: только для Художественного театра), и 5 октября 1926 года состоялась премьера.

---

[1] Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 3. М., 1973, с. 538—539.

[2] Там же, с. 564.

«Дни Турбиных» не сходили с афиши. В октябре 1926 года (в месяц премьеры) спектакль давали тринадцать раз. В ноябре — четырнадцать. В декабре — четырнадцать. Через год, в январе 1928 года, пьеса пройдет в 150-й раз, в марте 1929-го — в 250-й...

Каждый спектакль становился чудом. Зал смеялся и плакал, зал дышал вместе со сценой, на каком-то спектакле в момент, когда раздается стук в окно (это раненый Николка), а Студзинский и Мышлаевский медлят, вглядываясь через стекло, в зале взлетел, срываясь, взволнованный женский голос: «Да откройте же, это свои!»

Булгаков, вероятно, уже начал постигать то, что сформулирует потом в «Жизни господина де Мольера»: «Опытным драматургам известно, что для того, чтобы определить, имеет ли их пьеса успех у публики или нет, не следует приставать к знакомым с расспросами, хороша ли их пьеса, или читать рецензии. Есть более простой путь: нужно отправиться в кассу и спросить, каков сбор».

На недостаток рецензий, впрочем, Булгаков жаловаться не мог. Они шли потоком. Появлялись в разных газетах и журналах, одновременно и даже по нескольку в каждом номере. Были критики — А. Орлинский, О. Литовский, В. Ашмарин, В. Блюм,— возвращавшиеся к пьесе снова и снова. «Дни», которые потрясли театральную общественность» — назвал одну из своих статей Осаф Литовский.

Это были отрицательные рецензии — почти в стопроцентном большинстве. В них были политические обвинения и резвый разгром формы пьесы, а заодно и спектакля, выпады против личности автора и против Художественного театра. Писали так:

«Художественный театр получил от Булгакова не драматургический материал, а огрызки и объедки со стола

романиста» (М. Загорский). «Пьеса политически вредна, а драматургически слаба» (О. Литовский). «Это объективно «белая агитка» (он же). «Белый цвет выпирает настолько, что отдельные пятнышки редисочного цвета его не затушевывают» (А. Орлинский). «Автор одержим собачьей старостью» (В. Блюм). «Пьеса как вещь — мелочь» (С. Асилов). «И роман, и инсценировка ничтожны по своему содержанию, идеологически чужды современности и явно реакционны» (В. Ашмарин). «Дни Турбиных» — домашняя контрреволюция» (А. Черкасский). «Идеология стопроцентного обывателя» (Э. Бескин) [1].

Порою появлялись и стихи: «Восхищенье до истерики... Шепот кумушек... аншлаг... Снова — душки-офицерики и петлюровский кулак... Много, очень много публики: так рекою и течет! МХАТ, смеясь, считает рублики: «Что поделать-с... хозрасчет!» [2] А поэт Александр Безыменский обратился к Художественному театру с «Открытым письмом», в котором говорил, что Булгаков «чем был, тем и останется: новобуржуазным отродьем, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его коммунистические идеалы», и обвинил Художественный театр в том, что этим спектаклем он, театр, дал «пощечину» памяти «тысяч наших растерзанных братьев и мне, поэту и рядовому большевику» [3].

Это был стиль, о котором Ильф и Петров писали в известном своем фельетоне «Отдайте ему курсив»: «Советского автора называют вдруг агентом британского империализма, отождествляют его с П. Н. Милюковым, печатно

---

[1] «Новый зритель», 1926, № 42, с. 6; «Наша газета», 1926, 13 октября («Суд над «Белой гвардией», диспут в Доме печати); «Комсомольская правда», 1926, 10 октября; стенограмма диспута «Любовь Яровая» и «Дни Турбиных», состоявшегося в Театре имени Мейерхольда 7 февраля 1927 года (ЦГАЛИ СССР, ф. 2355, оп. 1, ед. хр. 5; отчеты о диспуте появились во многих газетах и журналах); «Программы государственных академических театров», 1926, № 57, с. 5; статья С. Асилова — вырезка из неустановленного журнала (альбом вырезок, архив М. А. Булгакова в РО ИРЛИ); «Наша газета», 1926, 6 октября; «Комсомолия», 1926, № 12; «Жизнь искусства», 1926, № 41, с. 7.

[2] «Театры и зрелища», 1926, № 42, с. 5.

[3] «Комсомольская правда», 1926, 14 октября. Это был тот случай, когда не выдерживали читатели. «По-моему, критики далеко не правы, а Безыменский со своим письмом к Художественному театру даже смешон, — писал в газету читатель Н. Рукавишников. — ...Критика забыла, что пьеса показана на пороге 10-й годовщины Октябрьской революции ...что зрителю порядочно-таки приелись и косматые попы из агитки, и пузатые капиталисты в цилиндрах» («Комсомольская правда», 1926, 29 декабря).

извещают, что он не кто иной, как объективный Булак-Булахович, Пуанкаре или Мазепа, иногда сравнивают даже с извозчиком Комаровым».

О классике писали так же. «Ревизор» навсегда умер, по крайней мере для нашей бурной эпохи»,— заявлял журнал «Новый зритель», напечатавший наибольшее количество статей против пьес Михаила Булгакова. «Но ведь Чехова-то нет в современности, а его драматургия в музее!» — писал В. Блюм в своей рецензии на «Дни Турбиных», уличая М. А. Булгакова в близости к А. П. Чехову.

В конце октября 1926 года, через три недели после премьеры «Дней Турбиных», Театр имени Вахтангова показал сатирическую комедию Михаила Булгакова «Зойкина квартира». В декабре 1928 года Камерный театр поставил его комедию «Багровый остров», театральный памфлет. Успех у зрителей был полный. Реакция критики — неизменной: те же перья выступили в том же тоне и в том же стиле. Самым постоянным критиком Булгакова становился Осаф Литовский. Говорят, Булгаков пожимал плечами, развешивал эти отзывы по стенам и рассматривал, посмеиваясь.

...Теперь, когда прошло более полувека после премьеры «Дней Турбиных», можно было бы, настроившись объективно и ссылаясь на историческую обстановку, попробовать взглянуть на рапповскую критику снисходительно. Учесть и то, что всего лишь несколько лет отделяли пьесу от окончания гражданской войны, и то, что «Дни Турбиных» ошеломляли своей неожиданностью (особенно погоны на сцене, люди в ненавистных белогвардейских погонах, вызывавшие тем не менее интерес и сочувствие, заставлявшие сопереживать им). Пугающе непостижимый, шквальный успех спектакля...

А может быть, все-таки не следует смотреть снисходительно? Пьеса молодого драматурга, пьеса, открывавшая новую эру в театре, в советском театре, настойчиво нуждалась в критическом анализе, в трактовке. Ее богатейший и многоплановый идейно-образный смысл, все более раскрывающийся по прошествии десятилетий, но конечно же существовавший в пьесе и тогда, в середине 20-х годов, ее художественные достоинства должны были быть раскрыты языком театральной критики, использованы для вооружения революционной идеологии... Увы, у колыбели этого дитяти театральная критика оказалась не заботливой крестной матерью, а сварливой, вздорной, выкликающей проклятия старухой...

Но пьеса шла, и публика на нее валила валом. И самые яростные критики ходили на спектакль столько раз, сколько это им удавалось. Пьеса шла и была понята, принята зрителями, театром, искусством, эпохой, принята непосредственно, без критических трактовок, но верно и глубоко.

«Движение драматургии нередко определяла пьеса, шедшая в одном театре»,— скажет много лет спустя в одном своем интервью Г. Товстоногов.— «Например?» — «Дни Турбиных!» [1]

Одним из тех, кто, кажется, вполне оценил феномен «драматург Булгаков» и, может быть, догадался, что Михаил Булгаков крупнее спектакля «Дни Турбиных», был Всеволод Мейерхольд.

26 мая 1927 года Мейерхольд, находившийся на гастролях в Тбилиси, написал Булгакову, в Москву, письмо: «...Прошу Вас дать мне для предстоящего сезона Вашу пьесу. Смышляев говорил мне, что Вы имеете уже новую пьесу и что Вы не стали бы возражать, если бы эта пьеса пошла в театре, мною руководимом. Пишите в Ростов н/Д, где я буду в течение всего июня».

Судя по следующему письму Мейерхольда, Булгаков ответил отказом. 24 июня того же года Мейерхольд пишет Булгакову из Ростова-на-Дону:

«Большое спасибо, что откликнулись на мое письмо. Ах, как досадно, что у Вас нет пьесы!

Ну, что поделаешь?!

Осенью необходимо повидаться. Беру с Вас слово, что Вы будете говорить со мной по телефону 3-04-11 (прошу Вас позвонить ко мне), и мы условимся о дне и часе свидания».

Далее следовали еще телефон и адреса — в Москве, Харькове, Ленинграде и Кисловодске,— где Булгаков смог бы найти режиссера в течение лета и в начале осени, если бы захотел что-нибудь срочно ему сообщить [2]. Ничего нового, однако, ни летом, ни осенью Булгаков Мейерхольду не сообщил.

Надо признаться, что к этому времени Булгакову принадлежало несколько жестоких и мрачных шуток в адрес режиссера Мейерхольда. В 1924 году в повести «Роковые яйца», полной быстрых и прозрачных литературно-паро-

---

[1] «Литературное обозрение», 1976, № 2, с. 92.

[2] Первая публикация этих писем — в статье: Л. Яновская. Два письма Вс. Мейерхольда Михаилу Булгакову. «Вопросы литературы», 1975, № 7, с. 315—318.

дийных намеков, Булгаков писал о «Театре имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году, при постановке пушкинского «Бориса Годунова», когда обрушились трапеции с голыми боярами». (В 1924 году Мейерхольд действительно собирался ставить «Бориса Годунова» и что-то такое о боярах, которых надо уметь подсмотреть голыми, неосторожно сказал.) Была у Булгакова и очень язвительная рецензия на «Великодушного рогоносца» в постановке Мейерхольда, опубликованная в «Накануне» в феврале 1923 года.

Отказ в пьесе, несмотря на обмен любезностями, Мейерхольд переживал острее, чем саркастические выпады молодого Булгакова. На литературные шутки обижаться было не принято, а вот ставить пьесы Булгакова Мейерхольду очень хотелось.

В декабре 1928 года, на заседании Главреперткома, Мейерхольд сказал (в передаче корреспондента журнала «Современный театр»): «Я жалею, что «Дни Турбиных» не попали ко мне, ибо я поставил бы их так, как надо нам» [1]. Не исключено, что он видел возможность гротескного решения «Дней Турбиных», уже в этой пьесе Булгакова прозревая гротескность и заостренность «Бега» [2].

И в дальнейшем (это известно из воспоминаний Л. Е. Белозерской-Булгаковой) Мейерхольд пытался вести с Булгаковым какие-то переговоры и приглашал драматурга для этой цели к себе в театр.

Но о какой пьесе говорил Мейерхольду В. С. Смышляев? Из замыслов Булгакова 1927 года нам известен только один — «Бег».

Режиссер МХАТа 2-го В. С. Смышляев был с Булгаковым хорошо знаком и в тот год виделся часто: Смышляев ставил во МХАТе 1-м «Прометея». Но если речь шла о «Беге», он ошибался, «Бег» предложить Мейерхольду Булгаков не мог. «Бег» с самого начала был задуман как пьеса для Художественного театра, Булгаков представлял ее себе на сцене Художественного, актеров театра — в ролях: Николая Хмелева — в роли Хлудова, Соколову — Серафиму, Андровскую — Люську...

«...Съежившись на высоком табурете, сидит Роман Валерьянович Хлудов. Человек этот лицом бел, как кость,

---

[1] «Современный театр», 1928, № 51, с. 827.

[2] Любопытно, что гротескной пьесу «Дни Турбиных» считал и Ю. Фучик. См.: Яновская Л. Юлиус Фучик о «Днях Турбиных». «Вопросы литературы», 1972, № 10, с. 252.

волосы у него черные, причесаны на вечный неразрушимый офицерский пробор. Хлудов курнос, как Павел, брит, как актер, кажется моложе всех окружающих, но глаза у него старые...» Портрет Хлудова в «Беге» написан для Хмелева, на Хмелева, для внешних данных Хмелева — это мнение Любови Евгеньевны Белозерской, высказывавшееся ею не раз.

* * *

«Бег» был задуман в 1926 году (дата «1926—1928» стоит на экземпляре 1928 года). Полагаю — в пору генеральных репетиций и премьеры «Дней Турбиных».

В течение почти двух лет это был главный замысел Михаила Булгакова. В течение года или полутора — по-видимому, единственный. Читатель, уже знакомый с огромной работоспособностью Булгакова, поймет: это значит, что в пьесу вложено очень много труда, сил, воображения, вдохновения. И еще это значит, что «Бег» имел несколько редакций и в замысле его, может быть, были очень существенные повороты.

Черновые рукописи пьесы не сохранились. Документальные вехи, едва помечающие историю пьесы, скудны. В марте 1927 года в «Программах государственных академических театров», и именно в отделе «Хроника МХАТ», объявлено, что автор «Дней Турбиных» М. Булгаков «обещает дать этому театру пьесу, рисующую эпизоды борьбы за Перекоп». В апреле между Булгаковым и театром заключен договор,— вероятно, на эту же пьесу. Она называется «Рыцарь Серафимы» («Изгои»), и драматург обязуется ее сдать не позднее 20 августа того же года.

Из этих данных видно, что пьеса была связана с событиями гражданской войны, с названием Перекопа, и, значит, в ней сразу же было нечто вроде того, что теперь составляет вторую картину пьесы — «сон второй». Она называлась «Рыцарь Серафимы», и, может быть, в ней уже тогда были Серафима и Голубков, по крайней мере героиню звали именно так — Серафима. Второе название пьесы — «Изгои» — тоже отразилось потом в «Беге»: «Ненавижу я тебя, и себя, и всех русских! Изгои чертовы!» — кричит Люська в тоскливом и страшном дворе, где они снимают свою константинопольскую квартиру («сон шестой»)...

К осени 1927 года, должно быть к сроку, указанному в договоре, пьеса закончена и уже называется так: «Бег».

Но это явно не окончание работы. По-видимому, за этим следует новая редакция. Лишь через несколько месяцев, 2 января 1928 года, Булгаков читает во МХАТе «Бег». Известно, что на чтении присутствует К. С. Станиславский. Еще через два месяца, 1 марта 1928 года, возникает новый договор, теперь уже на пьесу «Бег». 16 марта драматург сдает в театр два экземпляра «Бега». Вот этот текст сохранился. (Впоследствии Булгаков снова отредактирует пьесу. К читателям и зрителям «Бег» придет в редакции 1937 года.)

Вот все, что видно из документов. Но есть и другие источники, бросающие свет на огромный труд души, вложенный писателем в это произведение.

К. М. Симонов, в течение многих лет председатель комиссии по литературному наследству Михаила Булгакова, много сделавший для публикации, популяризации, изучения Булгакова, писал одному из корреспондентов, излагая, в частности, свое понимание истории пьесы «Бег»: «...Корни литературы — в жизни, и прежде всего в жизни самого писателя, и в данном случае — прежде всего в жизни самого Булгакова, и, не будь он в Киеве, не было бы «Белой гвардии» и «Дней Турбиных». *И не проделай он мысленно тот путь, который проделал его Голубков, не было бы «Бега». И не вернись он мысленно, проделав этот путь, на родину, «Бег» не заканчивался бы так, как он заканчивается»* [1].

Мысль об эмиграции где-то на переломе эпохи Булгакову являлась. Бег был реальностью. Бег захватывал близких и дальних. Были мобилизованы в Киеве и увлечены отступающими деникинцами братья Николай и Иван. Были моменты — или Булгакову казалось, что были моменты, — когда он и сам мог бы последовать этим путем.

Следы таких планов угадываются в некоторых сохранившихся письмах Булгакова 1921 года. Эта мысль, уже чуть тронутая фантасмагорией, запечатлена в прозе «Записок на манжетах», там, где в тифозном бреду возникает загадочный Париж («Я бегу в Париж... Доктор!.. Немедленно отправить меня в Париж!..»). В таком же тифу, не отдавая себе отчета в происходящем, попадет в

---

[1] Симонов К. М. Сегодня и давно. М., 1978, с. 334. (Курсив мой. — *Л. Я.*)

эмиграцию героиня «Бега» Серафима... И упоминание Золотого Рога в «Записках на манжетах» — тоже отражение мысли об эмиграции («Спит под луной Столовая гора. Далеко, далеко, на севере, бескрайные равнины... На юг — ущелья, провалы, бурливые речки. Где-то на западе — море. Над ним светит Золотой Рог...»). Золотой Рог — бухта в Босфорском заливе, на ее берегах Константинополь...

Эмиграция шла разными путями. Герои «Бега» прошли теми же, которыми прошел в своем воображении герой «Записок на манжетах»: Константинополь... Париж...

Для художника эта мысль, вероятно, была равноценна деянию. Но деяния не было, Булгаков тогда так и не сделал ничего, чтобы уехать, хотя в начале 20-х годов это было не очень сложно.

И так же непосредственно и лично — явью, в 1924 году — было пережито возвращение.

Тогда возвращались многие. Вслед за А. Н. Толстым вернулась почти вся берлинская редакция «Накануне». Вместе со своим мужем, известным журналистом и сотрудником «Накануне» Василевским (Не-Буквой), приехала из эмиграции Любовь Евгеньевна Белозерская, прелестная молодая женщина, петроградка. Брак ее с Василевским, кажется, распался еще до того, как она познакомилась с Михаилом Булгаковым.

Весной 1924 года — роман «Белая гвардия» был едва закончен — Булгаков разошелся с Татьяной Николаевной и женился на Любови Евгеньевне Белозерской. Через год читатели увидели ее имя на первом листе «Белой гвардии»: «Посвящается Любови Евгеньевне Белозерской». Потом она приняла фамилию Булгакова.

В жизнь Булгакова эта женщина вошла как праздник. У нее были легкие, летящие волосы, легкая походка, смеющиеся глаза. Она увлекалась верховой ездой, потом автомобилизмом. Очень любила животных, и в доме Булгакова через некоторое время впервые появилась собака — влюбленный в свою хозяйку маленький длинношерстый Бутон (в пьесе «Кабала святош» так был назван один из персонажей — слуга Мольера). А еще прежде Бутона — кошка, «дымчатый тощий зверь» с круглыми встревоженными глазами, так подробно описанная и в повести «Тайному другу», и в «Театральном романе». (В автобиографической прозе Булгакова эта серая кошка, выведенная как единственное преданное герою существо, явно перемещена во

времени, в пору работы над «Белой гвардией» не было у Булгакова кошки.)

Годы брака с Любовью Евгеньевной — это годы создания «Дней Турбиных», «Багрового острова», «Зойкиной квартиры». Она переводила для Булгакова с французского языка книги о Мольере. Ее рукою, под диктовку писателя, написаны многие страницы пьесы «Кабала святош» и пьесы «Адам и Ева» и страницы первой редакции романа, который впоследствии стал романом «Мастер и Маргарита».

И все-таки ни одно событие в творческой биографии Михаила Булгакова не связано с именем Любови Евгеньевны так прочно, как замысел и рождение «Бега».

Появление этой женщины в жизни Булгакова было его возвращением из эмиграции.

Напомню: в романе «Белая гвардия» образа эмиграции нет. Там бежит, спасая свою шкуру,— эмигрирует — ненавидимый Турбиными Тальберг. И все-таки темы эмиграции в проблематике романа нет.

В 1925 году эта тема впервые намечается в первой редакции пьесы, названной так же, как и роман, «Белая гвардия». Она кристаллизуется в монологе Мышлаевского: «Нужны вы там, как пушке третье колесо! Куда ни приедете, в харю наплюют от Сингапура до Парижа». В окончательной редакции «Дней Турбиных» (1926) монолог сохранен и тема упрочена — предчувствием «Бега».

Конечно, Любовь Евгеньевна тогда много рассказывала. Рассказывала охотно, подробно и живописно. Булгаков расспрашивал и слушал. В какой-то момент посоветовал ей написать «Записки эмигрантки». Даже составил план...

Свои воспоминания об эмиграции она написала более чем полвека спустя, в конце 70-х годов. Человек очень правдивый и искренний, была уверена в том, что записала именно то, именно так, как рассказывала Булгакову. Может быть, в ее записках что-то невольно «подправлено» — более поздним чтением или представлением о литературности. Тогда, в середине 20-х годов, в интонациях ее молодого голоса, в блеске ее глаз для Булгакова это, вероятно, звучало иначе — взволнованней, искренней, тоньше, острее...

Она рассказывала об отплытии на одном из последних кораблей из Одесского порта. О карантине в Босфоре («Здесь у ехавшего с нами графа Сумарокова украли брю-

ки. Он ходил завернутый в плед, как в тогу» [1]. О Константинополе, нищете, клопах («Многие называли Константинополь Клопо́поль. Я добавлю от себя — Крысополь»). О греках и турках, о Пере и Гран-Базаре, о разноязыком, звенящем, оглушающем шуме странного города («Звонки продавцов лимонада. Завывают шарманки, украшенные бумажными цветами... Надрывают горло продавцы каймака...»). О минаретах... «Один вид минаретов бросает меня в дрожь»,— говорил, по ее словам, Василевский...

Не думаю (да Любовь Евгеньевна и не утверждает этого), что вся информация, все «реалии» константинопольских «снов» в «Беге» восходят к ее рассказам. Разумеется, были и другие источники. Был весь опыт прожитой писателем жизни, его размышления. Была литература, свидетели.

Но эту женщину Булгаков любил. Пережитое ею было для него обостренно близким, личным. Его воображение перекраивало, озвучивало заново, расцвечивало услышанное. И кажется, круглый балаган цирка на окраине Константинополя, где Л. Е. пыталась получить работу («Могу немного петь, танцевать, ездить верхом»), превращался в круглую карусель тараканьих бегов — странный символ эмигрантского Константинополя, никогда не существовавший в реальности. Густо заселенный, запущенный, принадлежавший шумным грекам дом, в котором она и Василевский снимали свою нищенскую комнату, на сцене перевоплощался в фантасмагорический двор дома с армянскими и греческими головами в окнах — приют Чарноты, Люськи и Серафимы. А улица Пера — «самая шикарная», по словам Л. Е., улица в Константинополе — становилась загадочной Перой, на которую отправляется Серафима «ловить мужчин».

Возникало булгаковское отплытие из Севастополя, булгаковский — фантасмагорический — бег, фантастический — булгаковский — Париж и пронзительно яркий, неестественно реальный — как во сне — освещенный лучами заходящего солнца Константинополь. Во всех константинопольских картинах пьесы над сценой господствует минарет, даже в «сне восьмом», в котором представлена комната Хлудова: «На заднем плане сплошная стеклянная

---

[1] Здесь и далее цитируется рукопись Л. Е. Белозерской «Константинополь» (1979).

стена, и в ней стеклянная дверь. За стеклами догорают константинопольский минарет, лавры и верх Артуровой карусели».

* * *

«Бег» стал продолжением «Дней Турбиных», хотя никого из персонажей «Дней Турбиных» в «Беге» не оказалось.

«А потом куда?» — испытующе говорил в «Днях Турбиных» Мышлаевский. «А там на Дон, к Деникину, и биться с большевиками»,— отвечал капитан Студзинский.

«Бег» трактует это «потом».

Пробуждение Турбиных происходило достаточно рано — в Киеве, в 1918—1919 годах. Их капитуляция разрешалась жизнеутверждающе и светло, она несла в себе примирение — с читателем-зрителем, с эпохой, с самими собой.

В «Беге» — заключительный этап гражданской войны в России. Белая гвардия стремительно катится к концу. Осень 1920 года, Крым. Агония белой идеи, развал, конец. И капитуляция Хлудова — глубокая, полная, до дна, капитуляция перед историей и перед собой — не несет в себе ни разрешения, ни примирения. Это расплата. Тема расплаты. . .

«Дни Турбиных» — драма. «Бег» в жанровом отношении нечто иное.

Пьеса носит подзаголовок «Восемь снов». В пьесе нет картин — в пьесе «сны», возникающие, по замыслу драматурга, таинственно и неизбежно, как наваждение. «Тьма, а потом появляется скупо освещенная свечечками, прилепленными у икон, внутренность монастырской церкви. . .» «Возникает зал на неизвестной и большой станции где-то в северной части Крыма. . .» «Странная симфония. Поют турецкие напевы, в них вплетается русская шарманочная «Разлука», стоны уличных торговцев, гудение трамваев. И вдруг загорается Константинополь в предвечернем солнце. . .»

Ремарки к пьесе, драматургически точные и определенные, написаны прекрасной прозой Михаила Булгакова, с характерной, завораживающей интонацией его прозы: «На заднем плане зала необычных размеров окна, за ними чувствуется черная ночь с голубыми электрическими лунами. . . Окна оледенели, и по ледяным зеркалам время от времени текут змеиные огненные отблески от проходящих поездов. . . Стеклянная перегородка, в ней зеленая лампа

казенного типа и два зеленых, похожих на глаза чудовищ, огня кондукторских фонарей...»

Пьеса имеет эпиграф. И каждый «сон» ее также снабжен эпиграфом, как бы музыкальной фразой, ключом. «...Мне снился монастырь...» (сон первый). «... Сны мои становятся все тяжелее...» (сон второй). «...И множество разноплеменных людей вышли с ними...» (это из Библии, которую густо цитируют в сне четвертом архиепископ Африкан и генерал Хлудов, хотя смысл их цитаций разный). Иногда в эпиграф выведена мелодия сна. Сон шестой: «...Разлука, ты, разлука!..» Сон восьмой: «...Жили двенадцать разбойников...»

Чьи это сны?

Петербургского приват-доцента Голубкова, подхваченного, как осенний лист, и несомого безумием бега? «Молодой петербургской дамы» Серафимы?

Так эти сны иногда трактуют театры, и в тексте пьесы кое-какие основания для такой трактовки при желании можно найти: «Голубков. ...Вы знаете, временами мне начинает казаться, что я вижу сон, честное слово!» (сон первый). «Моя жизнь мне снится!..» (сон седьмой). «Серафима. Что это было, Сережа, за эти полтора года? Сны? Объясни мне!» (сон восьмой).

Но Голубков и Серафима не главные и, пожалуй, не самые весомые персонажи пьесы. И присутствуют они не во всех сценах пьесы. В одном из самых ярких «снов» — сне пятом — их нет совсем.

«Сны» «Бега» принадлежат Булгакову, а не Голубкову.

Драматурга влекло — может быть, всегда — сценическое воплощение драмы, трагедии, комедии как наваждения, сна. Тяжелым сном — сном Алексея Турбина — возникала в первой редакции пьесы «Белая гвардия» картина «В петлюровском штабе». «Сном» хотел Булгаков увидеть на сцене «Зойкину квартиру». «У зрителя должно остаться впечатление, что он видел сон в квартире Зойки»,— писал драматург режиссеру Марии Рейнгард, ставившей «Зойкину» в Париже... Сон — как заостренность трагического, нелепого, страшного или обольстительного. Сон как не придуманность, не сделанность — неизбежность. Сны приходят сами, из них нельзя уйти, их ни прервать, ни изменить — до пробуждения. Но и оставляя нас, эти сны остаются с нами. У Булгакова — реальные сны действительности с их собственной, им самим принадлежащей логикой.

Драматург разворачивает перед нами трагическую комедию, местами переходящую в трагический фарс.

В. Каверин писал о «Беге»: «Необычайность, фантастичность, кажущаяся призрачность событий гражданской войны была подмечена не только Булгаковым — ее изобразили и Вс. Иванов, и Бабель. На фоне необычайности того, что происходило в стране, такой, например, рассказ Вс. Иванова, как «Дитё», противоречит представлениям устоявшегося, дореволюционного, мира. Эта фантастичность как бы «названа», удостоверена, определена Булгаковым. О ней-то и написан «Бег». . .» [1]

С момента постановки «Дней Турбиных» прошло совсем немного времени — год, полтора. Но перед нами уже не начинающий, хотя бы и очень талантливый драматург. Автор «Бега» — мастер, и ощущение фантасмагоричности событий он создает с уверенным мастерством.

Действие развивается неожиданно, непредсказуемо, его повороты стремительны и парадоксальны — не только от «сна» к «сну», но и внутри каждой картины. Загадочный ночной монастырь первого «сна». Незнакомые друг другу люди в темноте монастырской церкви. Голубков: «Вот уже месяц, как мы бежим с вами, Серафима Владимировна, по весям и городам, и чем дальше, тем непонятнее становится кругом... видите, вот уж и в церковь мы с вами попали!» Перед ошеломленными «беженцами» в считанные минуты сценического действия возникают красные... «Голубков (*шепотом, Серафиме*). Я совершенно теряюсь, ведь эта местность в руках у белых, откуда же красные взялись? Внезапный бой? . .» Потом белые. «Ничего не понимаю, Серафима Владимировна! Белые войска, клянусь, белые! Свершилось! Серафима Владимировна, слава богу, мы опять в руках белых!» Только что рожавшая под попоной таинственная мадам Барабанчикова внезапно выскакивает из-под попоны в виде генерала Чарноты. А химик Махров («Много вас тут химиков во фронтовой полосе!») превращается в архиепископа Африкана.

И так же стремительно, загадочно и тревожно меняется освещение сцены. За окном «безотрадный октябрьский вечер с дождем и снегом»; темная «внутренность монастырской церкви» скупо освещена свечечками у икон. Дважды черная и беспокойная тень монаха («монаха Паисия») проходит, испуганно задувая свечи — «все, кроме одной». Красновато полыхнул фонарь в руках буденовца

---

[1] Каверин В. Сны наяву. «Звезда», 1976, № 12, с. 187.

и тотчас исчез. И почти сразу же вслед за этим в окне затанцевали отблески пламени. «Пожар?» — спрашивает смутно Серафима. «Нет, это факелы»,— говорит Голубков, и дальнейший диалог идет при этом странном освещении: единственная свеча в церкви и свет факелов за окном, а затем с факелом в руке входит вестовой Крапилин, сцена озаряется беспокойно, неровно и ярко... И еще открывается кованый люк в полу, из него подымается — чтобы через мгновение исчезнуть — хор монахов со свечами, во главе с дряхлым игуменом...

И так же стереофонично, тревожно и сложно озвучена сцена. Пение монахов — снизу, из подземелья. Этим глухим пением открывается «сон» и им же заканчивается. Удары колокола — сверху. «Мягкий пушечный удар» — неизвестно где. «Глухая команда» за окном, «и все стихло, как бы ничего и не было» — исчезновение буденовцев. «Топот» — уходят гусары де Бризара. «Страшный топот» — уходят «донцы» Чарноты.

Спешит храбрый генерал Чарнота («Ваше высокопреосвященство, что же это вы тут богослужение устроили? Драпать надо! Корпус идет за нами по пятам, ловят нас!»). Сдувает ветром архиепископа Африкана. «Пастырь, пастырь недостойный!.. Покинувший овцы своя!» — бормочет старый игумен, но архиепископа уже нет. Подхватывает Голубкова и Серафиму, несет и вертит, как в кругах Дантова ада, и каждый раз пробуждение от «сна»— новый, еще более страшный, еще более жестокий «сон».

Большая станция «где-то в северной части Крыма». Голубые луны фонарей вдоль перрона и трупы повешенных в черных мешках на каждом столбе. Это белый штаб — штаб генерала Хлудова, командующего фронтом. «Беспокойный налет» в глазах, страх и последняя надежда. Смерть и безумие царят на этой станции. Атмосфера чудовищной агонии. И уверенно, тихо, зорко, чуя среди мертвечины свою поживу, над этим полем разложения парят стервятники — работники контрразведки.

С музыкой вальса во главе своей конницы приближается к станции лихой Чарнота. Он еще живой, с боями и потерями прорвавшийся через Чонгар, решительно и с гордостью рапортующий: «С Чонгарского дефиле, ваше превосходительство, сводная кавалерийская дивизия подошла». Он еще живой, картинный генерал в бурке и папахе, когда, указывая на вереницу столбов с мешками, срывается нервно: «Рома! Ты генерального штаба! Что же ты де-

лаешь? Рома, прекрати!» Хлудов молча смотрит на красочного генерала. Потом обрывает словом: «Молчать!» И мы видим, как гаснет Чарнота, словно в глаза ему заглянула смерть. Не славная, издавна знакомая смерть на поле боя, а непостижимая, дышащая смрадом и ужасом погребения заживо безнадежность.

«Куда?» — спрашивает у него Люська. «На Карпову балку»,— «тускло» отвечает Чарнота. «Я с тобой!» — порывается Люська. «Можешь погибнуть», — «тускло» отвечает Чарнота.

Но и станция «где-то в северной части Крыма» — очень краткая, скорее кажущаяся остановка. И снова метет — еще яростнее, злее, беспощаднее — ветер бегства. Бежит. Белый главнокомандующий, едва соблюдая внешнюю благопристойность. Бежит — дальше, дальше, из картины в картину, из «сна» в «сон» — архиепископ Африкан. «Мы вот тут с вами сидим, Священное писание вспоминаем,— издевательски предостерегает его Хлудов,— а в это время, вообразите, рысью с севера конница к Севастополю подходит...» — «Зарево! Господи!» — вскрикивает Африкан и, «осенив себя частыми крестами», исчезает — на корабль, на корабль, за море... Несет Чарноту, несет «товарища министра торговли», богача Корзухина, деятелей контрразведки, Серафиму в беспамятстве, Голубкова — за его любовью, несет генерала Хлудова, не успевшего договорить со своей совестью...

«...В детстве это было,— говорит в своем ключевом монологе Хлудов.— В кухню раз вошел в сумерки — тараканы на плите. Я зажег спичку, чирк, а они и побежали. Спичка возьми да и погасни. Слышу, они лапками шуршат — шур-шур, мур-мур... И у нас тоже — мгла и шуршание. Смотрю и думаю: куда бегут? Как тараканы, в ведро. С кухонного стола — бух!»

Бег в небытие для одних («Он погрузился в небытие навсегда»,— говорит о главнокомандующем Хлудов). Бег для других — чтобы очнуться в еще более странном, немыслимом сне, в потустороннем мире, на том берегу, в тараканьем ведре с водой.

Ощущение неодолимо надвигающейся силы — один из интереснейших нюансов «Белой гвардии» — в «Беге» вырастает в огромный и мощный образ. Хотя фигуры красных — два буденовца, мельком возникающие в первой картине,— занимают здесь еще меньше места.

* * *

Центральной фигурой «Бега», пожалуй, следует считать образ генерала Хлудова.

В романе «Белая гвардия» ненавидимые Булгаковым «генералы», в его трактовке — бесславные организаторы братоубийственной (для белой гвардии самоубийственной) гражданской войны, не выступали на передний план, оставаясь, как теперь говорят, «за кадром». Генерал Белоруков, промелькнувший в «тяжелой черной лакированной машине», оставляющей Город. Интендантский генерал «с детским голосом», у которого Най, угрожая оружием, выдрал валенки для своих юнкеров. «Штабные стервы»... «Штабная сволочь»...

И в «Днях Турбиных», в этом отношении остающихся инсценировкой романа, они, за исключением гетмана, тоже за сценой. «Алексей. ...На Дон? Слушайте, вы! Там, на Дону, вы встретите то же самое, если только на Дон проберетесь. Вы встретите тех же генералов и ту же штабную ораву».

Почему Булгаков не дал в «Белой гвардии» генералов? Может быть, потому, что не успел. Есть основания полагать, что роман был задуман как трилогия, что «Белая гвардия» — только первый роман трилогии.

Может быть, начинающему писателю это было не по силам.

К образу Хлудова Булгаков шел давно. Где-то у истоков этого образа были трагические впечатления гражданской войны. Думаю, личные, думаю, непосредственные впечатления. Не Киев, не петлюровщина, мелькнувшая жестоким и кровавым мифом. А замерший Грозный в декабре 1919 года. Тела повешенных на решетках балконов и фонарях. Тот период в биографии Михаила Булгакова, о котором мы знаем меньше всего,— разгром белых на Северном Кавказе, распад белой армии, конец 1919 года, начало 1920-го, короткий промежуток времени, в несколько месяцев,— от сожжения Чечен-аула до прихода Советской власти во Владикавказ... В «Необыкновенных приключениях доктора» об этом периоде почти ничего нет. Не сохранилось. Разве что загадочные и как бы никуда не ведущие слова в конце записок: «Хаос. Станция горела...»

Хлудова в «Беге» мы впервые видим так: «...съежившись на высоком табурете, сидит Роман Валерьянович Хлудов». Этот «табурет» не просто мебель. Он сразу же увиден и Серафимой, и «красноречивым вестовым» Крапили-

ным. «Вот и удостоились лицезреть,— кричит Серафима,— сидит на табуретке, а кругом висят мешки... Зверюга! Шакал!» «А ты пропадешь, шакал,— говорит, «заносясь в гибельные выси», Крапилин,— пропадешь, оголтелый зверь, в канаве! Вот только подожди здесь, на своей табуретке!»

Эта «табуретка» есть и в другом произведении Булгакова — в рассказе «Я убил», опубликованном в 1926 году, но написанном, судя по стилю, значительно раньше.

В рассказе «Я убил» «ежился на табурете» петлюровский полковник Лещенко, садист и палач, и «растрепанная женщина», оттолкнув охрану, врывалась в помещение, чтобы, «усмехнувшись» (в «Беге» речь Серафимы снабжена ремаркой «улыбается»), сказать несколько отчаянных слов. «...И плюнула ему в лицо. Тот вскочил, крикнул: «Хлопцы!» Когда ворвались, он сказал гневно: «Дайте ей 25 шомполов». ...Ее выволокли под руки, а полковник закрыл дверь и забросил крючок, потом опустился на табурет...» И, смертельно раненный героем рассказа, «он качался на табурете, и кровь у него бежала изо рта...»

Была ли реальностью эта отчаянная женщина? Не знаю. Но «табуретка», вероятно, была. Кто-то реальный упорно виделся драматургу за фигурой «наводящего ужас», уже сходящего с ума от насилия и крови генерала. Кто-то вот так, «на табуретке», в одиночестве, сидевший в центре своего «набитого людьми» штаба. В «белой комнате», как полковник Лещенко. Или просто «отделенный от всех высоким буфетным шкафом», как генерал Хлудов.

«Бег» был продолжением «Дней Турбиных» и какими-то нитями — минуя «Дни Турбиных» — продолжением романа «Белая гвардия», но образом Хлудова уходил еще дальше — минуя и «Белую гвардию», и «Дни Турбиных» — в раннюю прозу писателя, так слабо, так неполно дошедшую до нас.

Одно из немногих произведений ранней прозы Булгакова о гражданской войне — рассказ «Красная корона», опубликованный в газете «Накануне» в октябре 1922 года,— сохранился. Рассказ написан как исповедь душевнобольного, и безумие героя в нем — образ безумия гражданской войны, безумия «белой» идеи.

Страшное чувство вины перед погибшим младшим братом, которого он не уберег, не остановил, не вернул из белой армии, сводит героя с ума. И другая смерть вечным

обвинением живет в его больной памяти — виденная им еще до гибели брата смерть рабочего, повешенного в Бердянске на фонаре. Облик погибшего брата в рассказе очерчен внятно. Девятнадцатилетний, он очень похож на еще не написанного Булгаковым Николку Турбина, и зовут его так же — Коля. Рабочий в рассказе не описан. Только пятно сажи на щеке. И бумажка с печатью, найденная у него в сапоге. Должно быть, для героя не важно, каким был этот рабочий. Важно — что повешен, что это — непоправимо, что на живых эта вина — навсегда...

За этой исповедью мучительного чувства вины постепенно и смутно вырисовывается образ — расплывчатый образ, образ-знак — некоего генерала. Того генерала, который отдал приказ повесить рабочего в Бердянске. Генерала, за которого, за вину которого, в конечном счете погиб в жестокой и неправой войне Коля. «Тогда я, конечно, не мог ничего поделать, но теперь я смело бы сказал: «Господин генерал, вы — зверь! Не смейте вешать людей!» («Зверюга! Шакал!» — бросит в глаза Хлудову Серафима. «Пропадешь, оголтелый зверь, в канаве!» — скажет Крапилин.)

Тщетно просит герой прощения у мертвого брата, приходящего к нему по ночам. «Господин генерал, он промолчал и не ушел. Тогда я ожесточился от муки и всей моей волей пожелал, чтобы он хоть раз пришел к вам... Впрочем, может быть, вы тоже не одиноки в часы ночи? Кто знает, не ходит ли к вам тот, грязный, в саже, с фонаря в Бердянске?»

«Не ходит ли к вам тот... с фонаря...» — лейтмотив образа Хлудова.

Но конкретные черты Хлудова Булгаков нашел не в памяти своей. Прототипом этого генерала-вешателя, раскаявшегося в своих преступлениях, стал человек, с которым Булгаков на дорогах войны не встречался,— деникинский и врангелевский генерал Я. Слащов.

В 1924 году вышла книга Слащова «Крым в 1920 г.» Книга вышла в Советской России, с предисловием Дм. Фурманова. Судьба Слащова была такова.

«Слащов — это имя, которое не мог никто из нас произносить без гнева, проклятий, без судорожного возбуждения. Слащов — вешатель, Слащов — палач: этими черными штемпелями припечатала его имя история»,— писал Фурманов. В Джанкое, где находилась ставка Слащова (вспомните «неизвестную станцию где-то в северной части Крыма» в «Беге»), «редкий день проходил без того, чтобы

на телеграфных столбах не висели люди, боровшиеся за власть Советов». Так утверждают свидетели [1].

Слащов был человек относительно молодой: первую мировую войну начал командиром роты («Хлудов... кажется моложе всех окружающих, но глаза у него старые»). Окончил в свое время академию генерального штаба («Рома! — говорит Чарнота.— Ты генерального штаба! Что же ты делаешь? Рома, прекрати!»). Был лично храбр и действительно с музыкой водил юнкеров на Чонгарскую Гать («Ты ошибаешься, солдат, я на Чонгарскую Гать ходил с музыкой и на Гати два раза ранен».— «Все губернии плюют на твою музыку!» — отвечает Крапилин). Был волевой человек и талантливый тактик. Не только жестокость, но и эта талантливость его дорого стоили России.

Врангеля Слащов ненавидел и был ненавидим им. Как это объясняют мемуаристы и как это объясняет сам Слащов, в данном случае значения не имеет: Булгаков дал свою, глубоко художественную, социально значимую, обобщенную трактовку ненависти генерала Хлудова к Белому главнокомандующему, за которым узнается Врангель. После разгрома белых в Крыму Слащов бежал в Константинополь. Там был Врангелем судим и разжалован. Весной 1921 года попросил у советского правительства разрешения вернуться в Россию.

Что двигало им? Неужели то же, что булгаковским Хлудовым? («А! Душа суда требует! — говорит Чарнота.— Ну так знай, Роман, что проживешь ты ровно столько, сколько потребуется тебя с парохода снять и довести до ближайшей стенки! Да и то под строжайшим караулом, чтоб тебя не разорвали по дороге!») Вероятно, было проще: Слащов надеялся на прощение. Он и получил прощение...

А впрочем... Заявив о своем желании вернуться в Россию, Слащов попросил гарантию — некую «грамоту», обеспечивающую ему «неприкосновенность личности». Никакой «гарантии» ему не дали. Слащов ответил так: «Не надо мне никакой гарантии... Да и что эта бумажка может мне дать? Приеду я, скажем, на пароходе в Севастополь и пойду по городу, а по пути меня встретит и узнает кто-либо из тех, у кого я расстрелял или повесил в Крыму близкого человека. Тут уж никакая грамота не поможет...»

---

[1] Фомин Ф. Записки старого чекиста. Изд. 2-е. М., 1964.

Осенью 1921 года Слащов прибыл в Севастополь. Под охраной («Да и то под строжайшим караулом, чтоб тебя не разорвали по дороге!») доставлен на железнодорожную станцию. Отвезен в Москву. Получил амнистию. Стал преподавателем тактики в военном учебном заведении. В ту пору, когда Булгаков писал «Бег», был жив и ходил по тем же самым московским улицам, что и Булгаков. Но запоздавшая пуля все-таки настигла Слащова: он был убит выстрелом из пистолета в 1929 году — уже после того, как был закончен Булгаковым «Бег». Убивший заявил, что мстил за своего брата, казненного по приказанию Слащова на юге.

Разумеется, Хлудов не Слащов. Хотя бы потому, что Слащов канул в прошлое, оставшись малой подробностью гражданской войны, упоминанием в трудах историков гражданской войны, а теперь вот еще и в трудах литературоведов — исследователей и биографов Михаила Булгакова. Хлудов же — образ, созданный большим драматургом,— принадлежит и настоящему, и будущему, занимает и волнует воображение людей новых поколений, заставляет думать и спорить. О судьбах гражданской войны в России. О преступлении и возмездии. Об ответственности человека перед Родиной. О том, что такое суд совести, суд в самом себе, возмездие в самом себе.

Булгаков взял лишь некоторые, особенно занимавшие его мотивы судьбы и личности Слащова, отдельные подробности и выражения (словесные формулы) из книги Слащова «Крым в 1920 г.» Но внешностью Слащова не воспользовался — Хлудов выглядит иначе. Есть существенные отличия и в биографии: Слащов вернулся в Россию с женой и ребенком; Хлудов же с его выжженной душой настолько одинок, что странным образом оказывается связанным — прочно связанным — с судьбами совершенно чужих для него людей — Голубкова и Серафимы. Надо иметь в виду и следующее очень важное обстоятельство. Возвращение Слащова было не единственным возвращением. Возвращались многие. Прощали не всех. Так, например, вернувшийся с повинной из эмиграции белый генерал Петренко, виновный в зверствах на Кавказе, был судим и расстрелян по решению Московского ревтрибунала.

«Бег» стал для Булгакова завершением темы гражданской войны, образ Хлудова — воплощением краха «белой» идеи.

Среди персонажей «Бега» Хлудов не единственный и даже не главный виновник гражданской войны. С беспощадным сарказмом и ненавистью — и все-таки как бы извне — Булгаков дает фигуры Белого главнокомандующего, архиепископа Африкана, «товарища министра торговли» Корзухина. Хлудов же показан изнутри. Хлудов — образ, развивающийся с огромной силой,— дан в жестоком анатомическом анализе его личности.

Мы видим его впервые во второй картине — в атмосфере чудовищной агонии белой армии, в его штабе. Страшно его неправильное, белое, как кость, лицо. Речь его разорванна, переходы от темы к теме дышат жуткой непоследовательностью и каким-то отрешенным, смертельным спокойствием. Облик его отмечен печатью безумия, а может быть, просто слишком отчетливым, нечеловечески ясным сознанием конца. «Мертвый» — самый частый эпитет этой картины. «Мертвым голосом» отвечает комендант, к которому обращается Хлудов. Начальник станции, предстающий перед ним, «говорит и движется, но уже сутки человек мертвый». Все, к чему прикасается Хлудов, мертвеет.

Глубокая душевная опустошенность, сознание неискупимого преступления перед Родиной и стремление раздавить это сознание все новыми и новыми преступлениями — вот каким предстает перед нами Хлудов. В его душе больше нет места ни отчаянию, ни надежде. Потому и преступление за преступлением, без ненависти, без необходимости, потому и повешенные на каждом фонаре, чтобы уже некуда было отступать, чтобы знать: от красных пощады не будет. Потому так леденящ и отрезвляющ его взгляд, обращенный к Чарноте: к черту доблесть и гусарство; здесь навсегда уже утвердились безумие и смерть; здесь можно сложить голову, но воинских почестей не будет. И потому же так вызывающе дерзок Хлудов с главнокомандующим, с архиепископом Африканом, потому так издевательски разговаривает с Корзухиным — с людьми, от которых зависит его безразличное ему будущее и которых он ненавидит едва ли не больше, чем большевиков.

Ненавидит Корзухина, потому что «белая» идея на поверку оказалась защитой корзухинских миллионов, потому что предчувствует, что мерзавец Корзухин выйдет целым из этой свалки. Ненавидит Африкана, труса и лицемера. «Ваше высокопреосвященство,— обращается он к Африкану, и слова Хлудова мягки и вежливы, он всегда тем

страшнее, чем вежливей его тон, — ваше высокопреосвященство, простите, что я вас перебиваю, но вы напрасно беспокоите господа бога. Он уже явно и давно от нас отступился... Георгий-то Победоносец смеется!»

Ненавидит главнокомандующего и говорит ему об этом прямо: «Не скрою, ненавижу». — «Зависть? Тоска по власти?» — «О нет, нет. Ненавижу за то, что вы меня вовлекли во все это... Как могли вы вступить в борьбу с ними, когда вы бессильны? Вы понимаете, как может ненавидеть человек, который знает, что ничего не выйдет, и который должен делать?» «Вы явно нездоровы, генерал,— едва сдерживаясь, пытается осадить его главнокомандующий в другом месте их нескончаемого спора,— и я жалею, что вы летом не уехали за границу лечиться, как я советовал».— «Ах вот как! — отвечает Хлудов.— А у кого бы, ваше высокопревосходительство, ваши солдаты на Перекопе вал удерживали?.. Кто бы вешал? Вешал бы кто, ваше высокопревосходительство?»

Окончательный разгром его «дела» совпадает с той последней содеянной им смертью, которую, оказывается, уже не может вместить его оглохшая от насилия и крови совесть. Почему последняя, почему одна-единственная смерть вестового Крапилина так поражает генерала-вешателя? «Ты. Как отделился ты один от длинной цепи лун и фонарей? Как ты ушел от вечного покоя? Ведь ты был не один. О нет, вас было много...» — бормочет, разговаривая с призраком, с своим «неизменным красноречивым вестовым», Хлудов. Неужели только потому, что Крапилин сказал ему несколько слов правды? «Все губернии плюют на твою музыку... Мимо тебя не проскочишь. Сейчас ты человека — цап и в мешок... Только одними удавками войны не выиграешь...» Разве для Хлудова это было откровением? Разве не знал он этого давным-давно, так властно заглушая, задавливая в себе эти «здравые мысли» насчет войны?

Впрочем, почему окровавленная тень «благородного Банко», никому не видимая, встает перед Макбетом на пиру? Ведь это не единственное содеянное Макбетом убийство. Не первое и, кажется, не самое черное...

Или Хлудов не договорил с «красноречивым вестовым»? Чего-то не сказал, чего-то самого главного не услышал? Не успел понять, додумать до конца... «Поговори, солдат, поговори»... «Если ты стал моим спутником, солдат, то говори со мной. Твое молчание давит меня, хотя и представляется мне, что твой голос должен быть тяже-

лым и медным». Это уже не шекспировский, это булгаковский поворот темы.

Ассоциация с Макбетом встает сама собой. Другая литературная ассоциация — с русским, сочиненным Н. А. Некрасовым и потом ставшим фольклорным, песенным образом Кудеяра-разбойника, в котором «совесть господь пробудил»,—Булгаковым подчеркнута.

В книге Слащова есть слова: «Много пролито крови... Много тяжких ошибок совершено. Неизмеримо велика моя историческая вина перед рабоче-крестьянской Россией». Мелодией последнего «сна» «Бега» становится песня о Кудеяре-разбойнике, и очень хорошо слышны доносящиеся от вертушки тараканьих бегов эти самые слова: «Жили двенадцать разбойников и Кудеяр-атаман. Много разбойники пролили крови честны́х христиан...»

Тема Кудеяра-разбойника, строго говоря, не некрасовского, а песенного, тоже входит в пьесу темой последнего преступления, темой суда до времени заглушенной, восставшей совести — суда в самом себе.

Хлудов Булгакова ищет суда извне, потому что не в силах нести свой суд в себе. В этой последней картине он принимает решение: «Я... поеду в Россию, можно ехать сегодня же ночью. Ночью пойдет пароход... Явлюсь и скажу: я приехал, Хлудов».— «Опомнитесь, вас сейчас же расстреляют!» — «Моментально. *(Улыбается)*. Мгновенно. А? Ситцевая рубашка, подвал, снег... Готово! Тает мое бремя».

Эта фраза уже была в рассказе «Красная корона»: «Не тает бремя. И в ночь покорно жду, что придет знакомый всадник с незрячими глазами... Да, я безнадежен».

Волевой Хлудов полон решимости свой путь искупления пройти до конца. «Я вылечился сегодня... Не таракан, в ведрах плавать не стану. Я помню армии, бои, снега, столбы и на столбах фонарики... Хлудов пройдет под фонариками».

«Бег» подводил итог теме гражданской войны в творчестве Михаила Булгакова и — по уровню художественного мастерства, по остроте гротескной сатиры — всему первому десятилетию этого творчества. И вместе с тем становился платформой для творчества последующего. К теме суда совести — к теме вечного суда совести, приговора в самом себе, возмездия в самом себе — Булгакову еще предстояло вернуться в романе «Мастер и Маргарита» образом Понтия Пилата.

* * *

«Бег» был принят театром восторженно, но Главреперткомом не разрешен к постановке. «Бег» запрещен»,— обескураженно записывал К. С. Станиславский в мае 1928 года [1].

В резолюции Главреперткома от 9 мая 1928 года говорилось, что «Бег» написан во имя прославления эмиграции и белых генералов; что эмиграция в пьесе дана «в ореоле подвижничества», а руководители белого движения представлены «чрезвычайно импозантными и благородными в своих поступках и убеждениях»; что Чарнота в борьбе с большевиками «почти легендарен», в эмиграции — «рыцареподобен» (в качестве иллюстрации «рыцареподобности» Чарноты приводилась ссылка на его карточный выигрыш у Корзухина); что единственная фигура буденовца в пьесе («дико орущая о расстрелах») только подчеркивает превосходство белого движения.

Режиссер Илья Судаков срывался в крик на заседании Главреперткома. «Вы душите театр, — кричал он. — Надо просто уметь читать то, что написано автором...» Павлу Маркову казалось, что Булгаков может все-таки внести какие-то исправления, умилостивив этим Главреперткам, и просил драматурга сделать эти исправления «как можно скорее».

Вл. И. Немирович-Данченко, взявший на себя руководство постановкой «Бега», сделал вот что. 9 октября 1928 года он созвал в театре заседание художественного совета и пригласил на него А. М. Горького, нескольких ведущих критиков, руководителей Главискусства и работников Главреперткома. Булгаков читал «Бег». Чтение вызывало взрывы смеха. Потом состоялось обсуждение.

Нелепая резолюция Главреперткома и дипломатические попытки Судакова как-то эту резолюцию учесть были отвергнуты сразу. Горький сказал: «Из тех объяснений, которые дал режиссер Судаков, видно, что на него излишне подействовала «оглушительная» резолюция Главреперткома... Со стороны автора не вижу никакого раскрашивания белых генералов. Это — превосходнейшая комедия... Это — пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием. Хотелось бы, чтобы такая вещь была постав-

---

[1] Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 4, с. 129.

лена на сцене Художественного театра... «Бег» — великолепная вещь, которая будет иметь анафемский успех, уверяю вас». И еще он сказал, что резолюция ГРК «вся идет мимо пьесы».

Начальник Главискусства А. И. Свидерский сказал: «Эту пьесу надо ставить. Что преступного и компрометирующего в изображении буденовца Баева? Если бы эта роль была написана иначе, было бы нехудожественно». Он сказал: «Такие пьесы, как «Бег», будят мысль, будят критику, вовлекают массы в анализ и дискуссии, такие пьесы лучше, чем архисоветские».

Выступали другие. Немирович-Данченко вел совещание. Ему принадлежало заключительное слово. «Главрепертком ошибся в своей оценке пьесы,— не без язвительности заметил он,— по всей вероятности потому, что в пьесе очень много комедийного, которое пропадает, когда пьеса читается не на публике». «Если Чарнота герой,— пояснил он,— то только в том смысле, как и герои — Хлестаков, Сквозник-Дмухановский». И в заключение заверил: «Когда Главрепертком увидит пьесу на сцене, возражать против ее постановки едва ли он будет». Все-таки Немирович-Данченко не сомневался, что Главрепертком увидит пьесу на сцене [1].

Репетиции начались на следующий же день, 10 октября 1928 года, и шли в течение трех с половиной месяцев. Хлудова репетировал Николай Хмелев, генерала Чарноту — Виктор Станицын, Серафиму — Алла Тарасова, Голубкова — Марк Прудкин. 22 января 1929 года журнал «Современный театр» сообщил, что «Бег» будет поставлен до конца текущего сезона. Были все основания полагать, что Главрепертком потерпел поражение.

Но Главрепертком поражения не признал и нашел неожиданного и сильного союзника. Пьесу прочел И. В. Сталин. 2 февраля 1929 года свое мнение о «Беге» и о драматургии Булгакова И. В. Сталин изложил в письме — в известном своем «Ответе Билль-Белоцерковскому» [2].

Оценка «Бега» в этом письме была недвусмысленна и близка к мнению Главреперткома.

Судьба «Бега» была решена.

Дальнейшие события развивались решительно и неотвратимо.

---

[1] Протокол заседания Художественного совета МХАТа от 9.X.1928 г. Архив Музея МХАТа.

[2] См.: Сталин И. В. Соч., т. 11. М., 1949, с. 327—328.

Имя Булгакова стиралось с афиш. Дольше всего держались «Дни Турбиных» во МХАТе.

«Дни Турбиных» на сцене Художественного театра были восстановлены через два с половиной года. «Бег» был впервые поставлен уже после смерти писателя, в 1957 году, в Волгоградском драматическом театре, и с этого момента прочно утвердился в советском репертуаре и был поставлен на многих сценах мира.

Весь 1929 год вокруг имени Булгакова бушевала буря. Если судить по письмам (например, письмо к брату: «В сердце у меня нет надежды...», «... этой весной я почувствовал усталость, разлилось равнодушие. Ведь бывает же предел»), в душе его было отчаяние. Но из творческих рукописей Булгакова ничего подобного не видно. Весь 1929 год он работал — много, сильно, блистательно.

Этот год в биографии Михаила Булгакова заполнен трудом над первой редакцией «романа о дьяволе», автобиографической повестью «Тайному другу» и пьесой «Кабала святош», более известной впоследствии под названием «Мольер».

Пьесу Булгаков, по его словам, писал «во второй половине 1929 года». Рукописи помечены «осенью», «октябрем». Дата окончания — 6 декабря 1929 года. Несмотря на очень трудные обстоятельства, работа шла вдохновенно, радостно.

Драматург уходил «в призрачный и сказочный Париж XVII века» (его выражение), в век дворцовой роскоши и католического ханжества, век расцвета французской комедии, век Мольера. Ему хотелось создать сценическое зрелище необыкновенное — по форме, по духу, по всему строю образов. Под заголовком одного из первых вариантов записал: «Пьеса из музыки и света».

Личная и общественная драма Мольера и смертельная схватка великого комедиографа с гнусным ханжеским обществом Кабалы святош сразу облекались в звучное и красочное чередование сцен — музыки и света, теней и пятен красок: мольеровский театр, сцена, представленная на сцене, пестрота костюмов, грохот аплодирующего зала — и черные, гулкие, леденящие подвалы судилища святош — и блеск дворцовых зал с отчетливо звучащим в них голосом короля.

В двух картинах спектакля — первой и последней — над всем зримо господствует сцена мольеровского театра. Полная жизни, света и движения в начале, в финале трагически пустая и темная. Сцена, с которой связаны творчество Мольера, его страсть, его жизнь и его смерть. Мощно встает образ Мольера — страстного, несдержанного, чудовищно противоречивого, гениального и будничного, великого артиста и великого драматурга. И парадоксальнейшее сочетание силы и слабости в этом характере — его верность себе и своему творчеству, его яростный монолог против короля, повергающий в ужас слугу Бутона, и слабость физическая, страх смерти, и частая ремарка «испуганно» рядом с его репликами — все это уже предвещает работу Булгакова над образом Мастера, хотя образа Мастера в воображении писателя, кажется, еще нет.

Комедия «Тартюф» становится центром схватки между добром и злом, истиной и лицемерием, благородством и бесчеловечностью. В огромную зловещую силу вырастает в пьесе католицизм с его культом доносов, предательства, выслеживаний и лжи. Церковь предстает воплощением торжествующего зла, и как символ этого воплощения в реалистическом и точном мире образов пьесы внезапный, мгновенный и зримый возникает образ дьявола. Дважды в дьявольском обличье становится виден архиепископ Шаррон, плетущий свою смертельную сеть против Мольера. В сцене с Мадленой Бежар и в сцене с Армандой, женой Мольера, «...Шаррон возникает страшен, в рогатой митре, крестит обратным дьявольским крестом Арманду несколько раз быстро. Орган загудел мощно».

«Я — писатель мистический»,— говорил Булгаков...

Позже Главрепертком, разрешив пьесу к постановке, обе эти ремарки с дьяволом снял (они восстановлены в издании 1965 года). Почему работники Главреперткома, люди явно неверующие, испугались упоминания дьявола, навсегда останется загадкой.

Но значительно острей, чем антагонизм между Мольером и архиепископом, напряженнее, трагичнее, сатиричней в пьесе противостояние и связь между Мольером и королем. Уже тревоживший Булгакова мотив: Гений и Власть. Три точки, нерасторжимо соединенные в треугольник: Людовик XIV — архиепископ Шаррон — Мольер.

Аналогичный треугольник — в другом историческом варианте, в другой художественной трактовке — в воображении писателя в эту пору уже существовал: Понтий Пилат — первосвященник Каифа — Иешуа Га-Ноцри. Над «ро-

маном о дьяволе» Булгаков работал, когда начал свою пьесу о Мольере.

В отличие от фигуры Пилата (каким мы знаем его в романе «Мастер и Маргарита») образ Людовика в пьесе «Кабала святош» сдержанно, яростно сатиричен, хотя и проработан с присущей Булгакову великолепной исторической добротностью. Воспитаннейший из королей, никогда не забывавший снимать шляпу перед дамами, никогда не произносивший оскорбительных слов и обладавший «очень важной для короля способностью выражаться кратко, но ясно, и говорить ни более, ни менее того, что было нужно», каким его рисуют, скажем, Э. Лависс и А. Рамбо в своей хорошо известной Булгакову «Всеобщей истории».

Из черновых тетрадей пьесы видно, как тщательно работает Булгаков над интонацией этого своего сатирического персонажа, как лепит образ «золотого идола с изумрудными глазами».

Первое действие. Сцена, в которой мы впервые встречаемся с Людовиком. Еще не с Людовиком, а с его голосом, возникающим «из сини», в невидимой ложе мольеровского театра. В этой сцене король благосклонно принимает предложение Мольера просмотреть еще одну смешную интермедию, «если только мы вам не надоели».

В набросках к пьесе реплика короля звучит так: «Напротив, господин де Мольер, я сам хотел просить вас об этом и боялся лишь одного, что устали ваши талантливые актеры». В следующем варианте: «Напротив». *(Зачеркнуто.)* «Я сам хотел просить вас об этом. Ваша публика, уплатив 30 су, совершает выгодную сделку». *(Конец фразы зачеркнут.)* «. . .уплатив 30 су, смеется на 10 пистол. . .» *(Не дописано и вычеркнуто.)* «. . .и опасался одного, что устанете вы».

Но вот Булгаков снимает эффектное выражение, взятое у одного из современников Мольера («Уплатив за вход 30 су, я смеялся на 10 пистолей»). И все остальное снимает тоже, оставляя всего лишь две краткие реплики Людовика: «Благодарю вас, господин де Мольер», «О, с удовольствием, господин де Мольер».

И одновременно правит ремарку. Сначала в ней был описан «молодой, ясный, необыкновенно четко выговаривающий слова» голос. Потом: «необыкновенно четко выговаривающий слова, картаво клекочущий». И, наконец, просто: «Голос Людовика (из сини)».

Ремарка о голосе оказывается ненужной. Голос слышен. Бесстрастный, размеренный, четко выговаривающий

слова голос человека, который знает, что каждому слову его внимают. Голос деспота. И вместе с тем голос актера. Актерство, комедиантство Булгаков подчеркивает в Людовике неумолимо.

Понтий Пилат в романе «Мастер и Маргарита» жесток и прям. Людовик в пьесе «Кабала святош» жесток и любезен. Если нужно выругаться, у изящнейшего короля есть шут — Справедливый сапожник. Если нужно отправить кого-нибудь в тюрьму, король распоряжается так: «Герцог, если вам не трудно, посадите маркиза де Лессака на один месяц в тюрьму. . .» Если нужно допросить доносчика, он и это делает с изяществом. «Великий монарх, видно, королевство-то без доносов существовать не может?» — замечает Справедливый сапожник. «Помалкивай, шут, чини башмак»,— властно обрывает его король.

Но жизнь Мольера — судьба драматургии Мольера — как на волоске подвешена в его руке. Подобно жизни Иешуа Га-Ноцри в руке Понтия Пилата. Впрочем, в истории Понтия Пилата Булгаков высветит трагическое, недостижимое тяготение обеих фигур друг к другу, особенно Понтия Пилата к Иешуа Га-Ноцри, единственному, оказывается, человеку, с которым так жаждет говорить прокуратор. В романе «Мастер и Маргарита» трагичны обе эти огромные фигуры — Иешуа и Понтий Пилат.

В пьесе «Кабала святош» такого глубоко внутреннего, трагического стремления героев друг к другу нет. Трагическая фигура здесь одна — Мольер.

Для Людовика Мольер — игрушка, собственность, которой он может распорядиться по своему усмотрению. Осчастливить, сказав: «. . .Я вам разрешаю играть в Пале-Рояле вашу пьесу «Тартюф». И, чтобы напомнить придворным о своем расположении к комедианту, добавить: «Сегодня вы будете стелить мне постель». Или в дальнейшем с таким же спокойствием земного бога принять другое решение: «Запрещаю вам появляться при дворе, запрещаю играть «Тартюфа». Только с тем, чтобы ваша труппа не умерла с голоду, разрешаю играть в Пале-Рояле ваши смешные комедии, но ничего более. . . Лишаю вас покровительства короля». И «дерзкий актер» умрет, затравленный с разрешения воспитаннейшего из королей.

Деспот, властный решать судьбу гения. А может быть, все-таки комедиант, действия которого направляет режиссер? Ибо в данном случае могущественный Людовик делает то, чего хочет архиепископ Шаррон, что диктуют

стоящие за Шарроном католическая церковь и Кабала святош.

...Когда Булгаков закончил пьесу, в доме не было ни гроша. Гонорары давно не поступали, бухгалтерия МХАТа требовала возвращения аванса за непоставленный «Бег». «Я сейчас уже *терплю бедствие*,— писал Булгаков брату и подчеркнул эти слова: «терплю бедствие».— 15-го марта наступит первый платеж фининспекции... Полагаю, что если какого-нибудь чуда не случится, в квартирке моей миленькой и сырой вдребезги... не останется ни одного предмета. Барахло меня трогает мало. Ну, стулья, чашки, черт с ними! Боюсь за книги!..»

О новой пьесе в литературных и театральных кругах заговорили сразу.

10 февраля К. С. Станиславский взволнованно писал Леонидову из Ниццы: «Пьеса Булгакова — это очень интересно. Не отдаст ли он ее кому-нибудь другому? Это было бы жаль» [1].

18 марта из Главреперткома пришла официальная бумага, кратко извещавшая, что пьеса «Кабала святош» к представлению запрещена. Этот листок в архиве Булгакова сохранился; в архиве Главреперткома имеется его дубликат: «По распоряжению председателя ГРК сообщаю, что пьеса Ваша «Кабала святош» к постановке не разрешена» [2].

Булгаков обратился с письмом к И. В. Сталину. В эту пору Елена Сергеевна Шиловская, впоследствии Булгакова, уже была очень близким Булгакову человеком, его «тайным другом». Она рассказывала, что отправляли они это письмо вместе.

Булгаков писал:

«...Под двумя строчками казенной бумаги погребены — работа в книгохранилищах, моя фантазия, пьеса, получившая от квалифицированных театральных специалистов бесчисленные отзывы — «блестящая пьеса»...

Я прошу Советское правительство принять во внимание, что я не политический деятель, а литератор, и что всю мою продукцию я отдал советской сцене...

Я прошу о назначении меня лаборантом-режиссером в 1-й Художественный театр — в лучшую школу, возглавляемую мастерами К. С. Станиславским и В. И. Немирови-

---

[1] Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8, с. 224.

[2] Председателем Главреперткома был К. Д. Гандурин, запечатленный в известной эпиграмме В. В. Маяковского: «Подмяв моих комедий глыбы, сидит Главрепертком Гандурин...»

чем-Данченко. Если меня не назначат режиссером, я прошусь на штатную должность статиста. Если и статистом нельзя — я прошусь на должность рабочего сцены...»

18 апреля 1930 года в квартире Булгакова раздался телефонный звонок. Женский голос сказал: «С вами будет говорить товарищ Сталин».

Голос Сталина в телефонной трубке не обещал ничего. Он поинтересовался, действительно ли Булгаков хочет уехать за границу. Писатель оставлять родину не хотел. Об этом сказал. Ответ его был принят одобрительно. «Вы где хотите работать? — спросил Сталин.— В Художественном театре?» — «Да, я хотел бы. Но я говорил об этом — мне отказали».— «А вы подайте заявление туда,— сказал Сталин.— Мне кажется, что они согласятся» [1].

В мае 1930 года Михаил Булгаков стал режиссером Художественного театра, а в октябре 1931 года пьеса «Мольер» (на изменении названия настоял Главреперткомом) была принята к постановке.

* * *

В театре (Булгаков всегда называл его с большой буквы: Театр) Булгакова встретили с нетерпеливой радостью. Художественный театр хотел ставить «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Мечтали об этом давно — с середины 20-х годов. Режиссер Художественного театра В. Г. Сахновский в прошлом уже ставил «Мертвые души» — в петроградском Театре имени Комиссаржевской. Проект инсценировки — текст, составленный драматургом Смолиным,— Художественный театр уже имел. Проект этот был неудачен. Поставленный Сахновским в Театре имени Комиссаржевской спектакль тоже был неудачным. Попыток переделать «Мертвые души» для сцены в течение почти столетия (первая инсценировка, вызвавшая протест Гоголя, относится к 1842 году) накопилось множество. Неудачными считались все. В спектаклях были отдельные яркие сцены, отдельные запоминавшиеся роли. В этих ролях блистали Варламов, Давыдов, Далматов, Шумский. Но спектакли в целом, как правило, не получались, и театры предпочитали показывать отрывки из них. Великие «Мертвые души» не сценическое произведение. «Мертвые души» — поэма.

---

[1] Этот разговор, записанный в свое время Е. С. Булгаковой со слов М. А. Булгакова, а также выдержки из письма Булгакова приводит С. Ляндрес в статье «Русский писатель не может жить без Родины...». «Вопросы литературы», 1966, № 9, с. 138—139.

В предполагаемый спектакль Художественного театра Булгаков входил на роль режиссера-ассистента. Думаю, в театре не сомневались при этом, что спектаклю нужен не столько Булгаков-режиссер, сколько Булгаков-драматург.

Два года спустя, когда в процессе этой работы и в отношениях драматурга с театром произошло уже много событий и накопилось немало горечи, Михаил Булгаков писал П. С. Попову:

«Итак, «Мертвые души»... Через девять дней мне исполнится 41 год. Это — чудовищно! Но тем не менее это так.

И вот к концу моей писательской работы я был вынужден сочинять инсценировки. Какой блистательный финал, не правда ли? Я смотрю на полки и ужасаюсь: кого, кого еще мне придется инсценировать завтра? Тургенева, Лескова, Брокгауза-Ефрона? Островского? Но последний, по счастью, сам себя инсценировал, очевидно предвидя то, что случится со мною в 1929 и 1931 гг. Словом...

1) «Мертвые души» *инсценировать нельзя.* Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение. Мне сообщили, что существуют 160 инсценировок. Быть может, это и не точно, но во всяком случае играть «Мертвые души» нельзя.

2) А как же я-то взялся за это?

Я не брался, Павел Сергеевич. Я ни за что не берусь уже давно, так как не распоряжаюсь ни одним моим шагом, а Судьба берет меня за горло. Как только меня назначили в МХТ, я был введен в качестве режиссера-ассистента в «М. Д.» (старший режиссер Сахновский, Телешева и я). Одного взгляда моего в тетрадку с инсценировкой, написанной приглашенным инсценировщиком, достаточно было, чтобы у меня позеленело в глазах. Я понял, что на пороге еще Театра попал в беду — назначили в несуществующую пьесу. Хорош дебют? Долго тут рассказывать нечего. После долгих мучений выяснилось то, что мне давно известно, а многим, к сожалению, неизвестно: для того, чтобы что-то играть, надо это что-то написать. Короче говоря, писать пришлось мне» [1].

Горечь возникла позже, когда писалось письмо. А тогда, в мае 1930 года, мысль об инсценировке «Мертвых душ» буквально захватила Булгакова. Он ушел в эту работу с головой, и, кажется, еще до того, как было оконча-

---

[1] Письма Булгакова к П. С. Попову — в отделе рукописей Библиотеки имени Ленина, ф. 218, к. 1269, ед. хр. 4.

тельно оформлено его зачисление в штат театра. Начало работы отметил в своей «Записной книге»: 17 мая 1930 года.

После Мольера — Гоголь! После личности Мольера — личность Гоголя сквозь «пленительные фантасмагории» так горячо любимых Булгаковым «Мертвых душ». Гоголь писал «Мертвые души» в Риме? Значит, будет Гоголь и будет Рим...

В письме к П. С. Попову далее:

«Первый мой план: действие происходит в Риме (не делайте больших глаз!). Раз он видит ее из «прекрасного далека», и мы так увидим!»

В «Записной книге» первые записи.

Большой лист разграфлен по вертикали пополам. Слева: «Человек пишет в Италии! В Риме (?!). Гитары. Солнце. Макароны».

Справа — наброски реплик Ноздрева и его зятя Мижуева. Возгласы на итальянском языке — кусочки уличного шума в Риме.

Набросок сцены: «Картина I. Мозаичный пол. Бюро. Римская масляная лампа (древняя). Книжный шкаф. Узкий соломенный диван. Графин с холодной водой. Солнце. Ставни. Крик женщины. Ecco, ladrone».

Крупно: «Великий чтец. Поклонник». Реплика: «Эк, разнежился негодяй!» И еще раз: «Великий чтец. Поклонник».

Запись о П. В. Анненкове. Даты его жизни. Дата его приезда в Рим. Анненков в 1841 году в Риме переписывал первый том «Мертвых душ» под диктовку Гоголя и в пьесе Булгакова должен был узнаваться в фигуре Поклонника... Адрес Гоголя в Риме («Strada Felice»). Образчики гоголевской речи — из писем:

«Я чувствую даже по временам свежесть мне очень нужную. Я это приписываю отчасти холодной воде, которую я стал пить по совету доктора, которого за это благораздражение...» (П. А. Плетневу из Рима) [1].

«...Геморроид мне бросился на грудь и нервическое раздражение...» (П. А. Плетневу из Рима).

И первый набросок текста:

«Картина I.

Комната в доме на Виа Феличе в Риме. В прорезях ставень раскаленный Рим. Мозаичный пол. Книжный

---

[1] Отдел рукописей Библиотеки имени Ленина, ф. 562, к. 17, ед. хр. 4, л. 7 — 7 об.

шкаф. Бюро. Древняя римская лампа. Громаднейший графин с холодной водой.

Великий чтец без фрака. Поклонник за бюро пишет под его диктовку.

Слышно бряцание трех гитар, и нежный тенор поет поитальянски. Слышен женский голос: «Ma dové vada, corpo di Bacco! Ecco, ladrone!»

Чтец — худой человек с неопрятными длинными волосами, острым длинным носом, неприятными глазами, со странными ухватками, очень нервный человек. Пьет воду.

Поклонник *(робко)*. Что это вы, Николай Васильевич, все воду пьете?

Чтец *(таинственно)*. Геморроид мне бросился на грудь и нервическое раздражение...

Поклонник смотрит, открыв рот.

Чтец. Облегчение приписываю я холодной воде, которую стал я пить...»

А затем — вырванные листы...[1] В письме П. С. Попову (далее):

«Рим мой был уничтожен, лишь только я доложил exposе.— И Рима моего мне безумно жаль!

3) Без Рима, так без Рима...»

Отблеск Рима, однако, еще долго держался в пьесе. И фигура Гоголя тоже.

Начиналось лето 1930 года. Коллектив Художественного разъезжался на гастроли. В театре было пустынно и тихо. До самой середины июля собирались втроем — Булгаков, Сахновский и Павел Марков. Обсуждали инсценировку, разбирали выписки из гоголевских текстов, вариантов, писем, воспоминаний. Цитировали Белинского, Герцена, Чернышевского. Слушали потрясающие проекты Булгакова и написанные им диалоги и сцены.

Продолжим письмо Булгакова к П. С. Попову:

«...Без Рима, так без Рима.

Именно, Павел Сергеевич, резать! И только резать! И я разнес всю поэму по камням. Буквально в клочья. Картина I (или Пролог) происходит в трактире в Петербурге или в Москве, где секретарь опекунского совета дал случайно Чичикову уголовную мысль покойников купить и заложить. (Загляните в т. I, гл. XI.) Поехал Чичиков покупать. И совсем не в том порядке, как в поэме. В картине X-й, называемой в репетиционных листах «Камеральной»,

---

[1] Отдел рукописей Библиотеки имени Ленина, ф. 562, к. 17, ед. хр. 4, л. 7—7об.

происходит допрос Селифана, Петрушки, Коробочки и Ноздрева, рассказ про Капитана Копейкина и приезжает живой Капитан Копейкин, отчего прокурор умирает. Чичикова арестовывают, сажают в тюрьму и выпускают (полицеймейстер и жандармский полковник), ограбив дочиста. Он уезжает. «Покатим, Павел Иванович!»

Вот-с, какие дела.

Что было с Немировичем, когда он прочитал! Как видите, это не 161-я инсценировка и вообще не инсценировка, а совсем другое. (Всего, конечно, не упишешь в письме, но, например, Ноздрев всюду появляется в сопровождении Мижуева, который ходит за ним как тень. Текст сплошь и рядом передан в другие уста, совсем не в те, что в поэме, и так далее.)».

То, что предложил Булгаков, действительно не было инсценировкой. На материале гоголевских «Мертвых душ» — на материале первого тома «Мертвых душ» главным образом — Булгаков построил великолепную сатирическую комедию, с тугим, прекрасно развивающимся сюжетом, с сценически ярко очерченными действующими лицами, с блестящим, то и дело вызывающим в зрительном зале смех диалогом. Основные драматургические точки этой комедии в приведенном письме к П. С. Попову отмечены им с гордостью и прекрасным пониманием сделанного.

Несколько строк из XI главы, оброненная чиновником фраза («Да ведь они по ревизской сказке числятся?» — сказал секретарь. «Числятся»,— отвечал Чичиков. «Ну, так чего же вы оробели? — сказал секретарь: — один умер, другой родится, а все в дело годится») развернулись в картину Пролога, стали завязкой.

Визиты Чичикова к помещикам, возникавшие у Гоголя один за другим стихийно: Манилов — Коробочка — Ноздрев — Собакевич — Плюшкин («Нельзя ставить «Мертвые души» без ревизии,— говорил Булгаков.— Нельзя смотреть пять дуэтных сцен подряд», на театральной сцене это будет «одно и то же»), драматург переставил. И вот мы уже видим, как растет напористость и ловкость героя. Осторожный в первой покупке — у Манилова, ободренный откровенным торгашеством Собакевича, он наглеет и проявляет незаурядную находчивость в покупке душ у Плюшкина, неудача с Ноздревым не обескураживает его, и с Коробочкой он настойчив, решителен и весьма бесцеремонен. И одновременно назревает опасность... А все вместе создает то, что Булгаков называл «нарастанием сценического действия».

Гротескно и остро решенная «Камеральная» картина стала кульминацией пьесы. Слово «камерально» — гоголевское слово, Гоголь поясняет его как «сообща, собравшись всем, как в английском парламенте». Но такой сценической остроты и движения у Гоголя здесь нет, и фантасмагорическое появление фельдъегеря, представляющегося как Капитан Копейкин, принадлежит Булгакову.

А развязка? «Мертвые души» — «эпическое течение громадной реки»,— говорил Булгаков. Сцена же требует «конца». Где «конец реки»? «Куда» она течет? [1]

Сценической развязки, как помнит читатель, в первом томе «Мертвых душ» нет. Чичиков, наделавший столько шуму, поспешно бежит из губернского города N, и только погребальная процессия — хоронят прокурора — ненадолго задерживает его бричку. Впрочем, «это, однако ж, хорошо, что встретились похороны, говорят: значит счастие, если встретишь покойника»,— тут же говорит себе Чичиков.

Булгаков воспользовался для развязки материалом так называемой «одной из последних глав» — уцелевшими страницами второго тома «Мертвых душ». В этой главе Чичиков, неудачно подделавший трехмильонное завещание, разоблачен, схвачен, ограблен и выпущен. «Это был не прежний Чичиков,— пишет Гоголь,— это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строением, которое разобрано с тем, чтобы строить из него же новое, а новое еще не начиналось, потому что не пришел еще от архитектора определительный план, и работники остались в недоумении».

Правда, у Гоголя, дав огромнейшую взятку в тридцать тысяч, Чичиков бежит, по-видимому, с достаточными средствами, не забыв напоследок заказать себе новый фрак цвета «наваринского пламени с дымом». «Покатим, Павел Иванович,— сказал Селифан.— Дорога, должно быть, установилась: снегу выпало довольно».

У Булгакова Чичиков ограблен почти дотла, унижен, раздавлен, почти уничтожен. Хотя, вероятно, попытается и на этот раз все начать сначала. У Булгакова Чичикова, над которым мы смеялись на протяжении всей комедии, неожиданно становится жаль. Жаль Чичикова? Но рождается ощущение, что не Чичиков олицетворение зла, что зло — несравненно шире Чичикова, рождается ощущение

---

[1] Обсуждение «Мертвых душ» во МХАТе, запись В. В. Вишневского. ЦГАЛИ, ф. 1038 (В. В. Вишневский), оп. 1, ед. хр. 672.

громады зла в крепостнической России, его страшной, всепроникающей силы. Раскрываются гоголевская горечь и гоголевский трагизм...

Так же смело работал Булгаков над словом. Известно мнение — оно высказывалось в печати неоднократно,— что в написанной Булгаковым инсценировке нет ни одного слова, которое не принадлежало бы Гоголю. Утверждение это шло от Булгакова (и от режиссера Сахновского, вероятно), и задачей его было укрыть пьесу от несправедливых нападок, так сказать, укрыться за Гоголя.

Вот, например, запись обсуждения «Мертвых душ» во МХАТе в декабре 1932 года, непосредственно после премьеры. Присутствует новый председатель Главреперткома Осаф Литовский; председательствует Вс. Вишневский, в общем разделяющий отношение Литовского к драматургу Булгакову. Булгаков в своем выступлении сказал: в пьесе «все из Гоголя, ни одного слова чужого» [1].

На самом деле это не совсем так. Это не могло быть «совсем так» хотя бы потому, что в прозе много косвенной речи. У Булгакова же герои заговорили. «Я зарядил их словом»,— сказал Булгаков.

У Гоголя о губернаторе, искусно вышивающем кошельки, Собакевич говорит: «И лицо разбойничье! .. Дайте ему только нож, да выпустите его на большую дорогу, — зарежет, за копейку зарежет!» У Булгакова Собакевич говорит: «Дайте ему только нож да выпустите на большую дорогу, он вышьет вам кошелек, он за копейку вас зарежет». И это «он вышьет вам кошелек» запомнят все, кто хотя бы раз видел «Мертвые души» на мхатовской сцене.

В пьесе Ноздрев при первой же встрече с Чичиковым (в доме губернатора) восклицает: «Мы все время говорили о тебе!» — «Обо мне?» — переспрашивает изумленный Чичиков, впервые в жизни видя Ноздрева. Зал хохочет: Ноздрев весь тут.

У Гоголя Ноздрев произносит почти те же слова: «Зять мой Мижуев! Мы с ним все утро говорили о тебе. «Ну, смотри, говорю, если мы не встретим Чичикова». Гоголевский Ноздрев врет,— но врет это все-таки не при первой, а при второй встрече с Чичиковым.

Таких примеров много. В замыслах их было еще больше. От иных приходилось отказываться, экономя сценическое время.

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 672.

Короче говоря, это был Гоголь — и это была пьеса Михаила Булгакова, Гоголь в пересказе Булгакова..

Осенью 1930 года пьеса была прочитана Немировичу-Данченко. «Влад. Иван. был в ужасе и ярости, — пишет далее Булгаков П. С. Попову. — Был великий бой, но все-таки пьеса в этом виде пошла в работу».

В декабре начались репетиции. А Булгаков продолжал работу над текстом: он пытался удержать хотя бы след своего «обрамления», своего «Рима», и фигуру Гоголя — фигуру Чтеца, Ведущего, «Первого в пьесе» (так он стал называть эту роль). Немирович-Данченко мысль драматурга о роли Первого поддержал.

Булгаков написал к «Мертвым душам» Пролог — не тот, который открывает пьесу теперь (то, что стало впоследствии Прологом, в ту пору мыслилось драматургу Первой картиной). В Прологе Первый, одетый в дорожный плащ, какие носили путешественники в гоголевские времена, выходил на заходе солнца и произносил монолог о Риме, развернувшемся перед ним,— о Риме в час захождения солнца.

«...и я глянул на Рим в час захождения солнца, и предо мной в сияющей панораме предстал вечный город!

Вся светлая груда куполов и остроконечий сильно освещена блеском понизившегося солнца. Одна за другой выходят крыши, статуи, воздушные террасы и галереи. Пестрит и разыгрывается масса тонкими верхушками колоколен с узорной капризностью фонарей, и вот он, вот он, выходит плоский купол Пантеона, а там за ним далее поля превращаются в пламя подобно небу.

О, Рим!

Солнце спускается ниже к земле. Живее и ближе становится город, темнее чернеют пинны, готов погаснуть небесный воздух.

О, Рим!

И вот вечер в тебе устанавливает свой темный образ. И над развалинами огнистыми фонтанами поднимаются светящиеся мухи, и неуклюжее крылатое насекомое, несущееся стоймя, как человек, ударяется без толку мне в очи.

О, ночь, о, ночь! Небесное пространство! Луна, красавица моя старинная, моя верная любовница, что глядишь на меня с такой думою? Зачем так любовно и умильно нежишь меня в час, когда Рим полон благоуханием роз и тех цветов, название которых я позабыл? Я зажигаю лампу, при свете которой писали древние консулы, но мне чудится, что это фонарь, и будочник, накрывшись рогожей,

лишь только ночь упадет на дома и улицы, карабкается на лестницу, чтобы зажечь его...»

Доктор Лесли Милн, английский литературовед и прекрасный знаток творчества Булгакова, проделала интереснейшую работу: «разнесла по источникам» монолог Первого, установила источник каждой фразы и почти каждого слова [1]. Булгаков последовательно использовал здесь повесть Гоголя «Рим», причем строки и слова из разных мест повести совместил, свободно перекомпоновав; «Мертвые души», письмо Гоголя, воспоминания Анненкова... А далее включается «Невский проспект» — строки из разных мест «Невского проспекта» — и снова «Мертвые души»... И весь этот из гоголевских слов состоящий текст звучит необыкновенно и ново: в завораживающем ритме Михаила Булгакова, с гоголевской необычайностью выражений, с лаконизмом XX века.

Нельзя сказать, что Первый помогал действию,— комедия Булгакова ни в каких подпорках не нуждалась. Первый включался в действие, участвовал в нем. Он задумчиво комментировал биографию Чичикова в первой картине. Появлялся после третьей и произносил знаменитый монолог о дорогах. «...Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?» В своем дорожном плаще входил в усадьбу Плюшкина. В бальном костюме был виден на балу у губернатора. И снова провожал в дорогу своего героя. А затем зажигалась лампа, и Первый произносил свои заключительные слова: «...и я глянул вокруг себя и, как прежде, увидел Рим в час захождения солнца».

Художник В. В. Дмитриев, в прошлом работавший с Мейерхольдом, сделал для пьесы эскизы необыкновенных декораций. На одном из эскизов виден гротескный пейзаж провинциального города с множеством куполов и огромной, фантастической фигурой Спасителя на заднем плане, на фоне дорог. На другом эскизе — развалины античных колонн... В декорациях Дмитриева тоже держался отблеск «Рима».

Осенью 1931 года подготовленные картины показали Станиславскому. Весь режиссерский план — всю уже проделанную режиссером работу — Станиславский перечеркнул и предложил ставить пьесу иначе. Работа увлекла его, и вскоре он полностью взял постановку в свои руки.

---

[1] См.: Milne L. M. M. A. Bulgakov and Dead Souls: the Problems of Adaptation. The slavonic and east european review. Cambridge, Vol. LII, № 128, juli 1974.

10 октября 1931 года О. Бокшанская писала Немировичу-Данченко: «Мне говорили многие ...что «Мертвыми душами» К. С. занимается совершенно потрясающе, что, наконец, пьеса начинает поблескивать и, конечно, заблестит так, как она должна была бы блестеть в исполнении наших актеров» [1].

Прочтение Гоголя у Станиславского было свое — отличное от прочтения Гоголя Сахновским. Гораздо печальнее, что оно отличалось от прочтения Гоголя Булгаковым. К. Рудницкий пишет: «...авторская позиция Станиславского в работе над «Мертвыми душами» заявила себя прежде всего и энергичнее всего в самом сильном выпячивании комизма, в желании дать полную волю *комической* стихии. Лирика же Гоголя, столь мощно выраженная в великой *поэме,* попросту убиралась. *Гоголевская лирика* в этот момент режиссеру Станиславскому *не понадобилась*» [2]. И так же решительно Станиславский отбросил не любимый им в эту пору гротеск.

«Рим» был снят очень скоро. Потом отвергнуты декорации Дмитриева. Был назначен другой художник спектакля — В. А. Симов. Роль Первого еще держалась — Первый нравился Станиславскому.

Булгаков наступление на свою пьесу переносил стоически и, кажется, без горечи. Вдохновенная работа великого режиссера восхищала драматурга. 31 декабря 1931 года Булгаков писал Станиславскому:

«Дорогой Константин Сергеевич!

Я на другой же день после репетиции вечеринки в «Мертвых душах» хотел написать это письмо, но, во-первых, стеснялся, а во-вторых, не был связан с Театром (простужен).

Цель этого неделового письма выразить Вам то восхищение, под влиянием которого я нахожусь все эти дни. В течение трех часов Вы на моих глазах ту узловую сцену, которая замерла и не шла, превратили в живую. Существует театральное волшебство!..

Я не беспокоюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет подернутый пеплом больших раздумий. Он придет».

Роль Первого была снята незадолго до окончания ра-

---

[1] Цит. по ст. К. Рудницкого «Мертвые души». МХАТ — 1932». В кн. Театральные страницы. Сборник статей. М., 1979, с. 162—163.

[2] Театральные страницы, с. 153—154.

боты над спектаклем. К. Рудницкий рассчитал, что это произошло в мае 1932 года.

К осени 1932 года спектакль «Мертвые души» был готов. Без Рима, без Первого, без лирических отступлений. И все-таки это был Гоголь! И все-таки это была пьеса Михаила Булгакова, блестяще поставленная Станиславским. Спектакль, в котором играли Топорков, Москвин, Тарханов, Леонидов, Кедров... 23 ноября генеральную репетицию — чтобы проверить «доходчивость» — показали детям. Дети были в восторге, смеялись до слез, аплодировали неистово, и такой же восторженный отзыв появился в газете. Потом состоялась премьера, спектакли пошли один за другим — и шли с неизменным, невероятным успехом почти полвека, прежде чем постановка, в которой сменилось несколько поколений актеров, начала угасать...

И были рецензии. Было много рецензий. В них, как всегда, хвалили актеров и ругали драматурга. За многое ругали. За отсутствие личности Гоголя в пьесе. За опущенные лирические отступления. За то, что был снят гротеск. Кое-кто видел в пьесе нарушение мхатовских традиций, кое-кто утверждал, что это не Гоголь. В. Ермилов нашел, что это не социалистическое искусство.

На критику Булгаков не отвечал, а к гоголевскому «Риму» попытался вернуться еще раз. В 1934 году, по предложению «Союзфильма», он пишет киносценарий «Похождения Чичикова, или Мертвые души». И вводит в него «Рим»...

В июле 1934 года пишет П. С. Попову: «Люся (Елена Сергеевна Булгакова.— *Л. Я.*) утверждает, что сценарий вышел замечательный. Я им показал его в черновом виде, и хорошо сделал, что не перебелил. Все, что больше всего мне нравилось, то есть сцена суворовских солдат посреди ноздревской сцены, отдельная большая баллада о капитане Копейкине, панихида в имении Собакевича и, самое главное, Рим с силуэтом на балконе,— все это подверглось полному разгрому! Удастся сохранить только Копейкина, и то сузив его. Но — боже! — до чего мне жаль Рима!»

И еще раз он вспомнил «Рим» — в том же июле 1934 года, в письме к В. В. Вересаеву. Тогда предполагалась так, впрочем, и не состоявшаяся поездка Булгакова в Париж и Рим, и о воображаемой встрече своей с Парижем и Римом Булгаков Вересаеву писал так: «Париж! Памятник Мольеру... Здравствуйте, господин Мольер, я о Вас и книгу и пьесу сочинил; Рим! — здравствуйте, Николай Васильевич, не сердитесь, я Ваши «Мертвые души» в

пьесу превратил. Правда, она мало похожа на ту, которая идет в Театре, и даже совсем не похожа, но все-таки это я постарался. . .»

* * *

Это были странные годы в жизни Михаила Булгакова.

В начале 1932 года на сцене МХАТа возобновились «Дни Турбиных». («Пьеса эта была показана 18-го февраля,— писал Булгаков два месяца спустя П. С. Попову.— От Тверской до Театра стояли мужские фигуры и бормотали механически: «Нет ли лишнего билетика?» То же было и со стороны Дмитровки. В зале я не был. Я был за кулисами, и актеры волновались так, что заразили меня. Я стал перемещаться с места на место, опустели руки и ноги. Во всех концах звонки, то свет ударит в софитах, то вдруг, как в шахте, тьма, и загораются фонарики помощников, и кажется, что спектакль идет с вертящей голову быстротой. Только что тоскливо пели петлюровцы, а потом взрыв света, и в полутьме вижу, как выбежал Топорков и стоит на деревянной лестнице и дышит, дышит. . . Наберет воздуху в грудь и никак с ним не расстанется. Стоит тень 18-го года, вымотавшаяся в беготне по лестницам гимназии, и ослабевшими руками расстегивает ворот шинели. . . Актеры волновались так, что бледнели под гримом, тело их покрывалось пóтом, а глаза были замученные, настороженные, выспрашивающие... Занавес давали 20 раз».)

В конце 1932 года вышли «Мертвые души».

Булгаков очень много работал. В 1931 году написал пьесу о будущей войне — «Адам и Ева». Но она не пошла.

В 1932—1933 годах — повесть о Мольере для серии «Жизнь замечательных людей». Закончил ее в марте 1933 года. В апреле из издательства пришел ответ. После вежливой и краткой похвалы стилю в ответе говорилось, что фигура «воображаемого рассказчика», от лица которого ведется повествование, неудачна; что рассказчик этот не марксист; что из книги не видно, интересы какого класса или какой социальной группы обслуживал театр Мольера; что к числу крупных недостатков книги относится то, что рассказчик «страдает любовью к афоризмам и остроумию». Но если Булгаков учтет эту критику и сочинение свое исправит. . . Булгаков, однако, критику не учел и не стал оправдываться и объясняться. Усмехнувшись по поводу обвинения в роялизме, он передал рукопись Елене Сергеевне

(в эту пору она уже была его женой), и Елена Сергеевна убрала «Жизнь господина де Мольера» в «красную шифоньерку», где рукописи предстояло провести ближайшие тридцать лет. И лишь потом она вышла в той же серии «Жизнь замечательных людей», для которой была написана, была переиздана, переведена на многие языки и снискала любовь читателей и в Советском Союзе, и во многих странах мира.

В 1934 году Булгаков написал комедию «Блаженство» для Московского театра сатиры. Это была фантастическая комедия о машине, пронзающей время, о путешествии в будущее трех людей конца 20-х годов: изобретателя Рейна и двух его случайных спутников — управдома Бунши-Корецкого и «специалиста по театральным буфетам» Жоржа Милославского, по прозвищу «Солист». В печати появилось сообщение, что комедия театром принята.

В театре, однако, долго размышляли над пьесой, потом попросили автора ее переделать. По мотивам «Блаженства» Булгаков написал ставшую со временем такой популярной комедию «Иван Васильевич». Она долго принадлежала по договору Театру сатиры, но света рампы при жизни Булгакова так и не увидела.

В конце 1934 года Булгаков задумал и в 1935 году написал пьесу «Александр Пушкин» — лирическую трагедию. Трагедией ее, впрочем, не назвал. Как и все его трагедии и драмы, она называется просто: «пьеса». Право первой постановки ее оспаривали Театр имени Вахтангова и МХАТ. Режиссер И. Судаков писал Булгакову: «Дорогой Михаил Афанасьевич! Я очень прошу Вас прислать мне Вашу пьесу о Пушкине. Я очень прошу Вас сделать так, чтобы я получил возможность работать в МХАТе Вашу пьесу параллельно с вахтанговцами... Я очень прошу Вас пока никому больше в Москве пьесу не передавать. Очень прошу Вас срочно мне ответить...» В декабре 1935 года мхатовская газета-многотиражка «Горьковец» сообщила, что пьеса Булгакова «Александр Пушкин» включена в репертуар.

Но пьеса — под измененным названием «Последние дни» — была впервые поставлена только во время Великой Отечественной войны, в 1943 году, во МХАТе. Ее патриотический, ее мобилизующий смысл тогда обозначился особенно остро, и Немирович-Данченко, готовивший спектакль, упорно и успешно добивался чувства непримиримости у актеров. После спектакля, молчаливые и прямые, расходились люди в гимнастерках и шинелях, те, кто при-

ехал с фронта в командировку или по ранению, и те, кто проезжал через Москву на фронт...

Булгаков своего «Александра Пушкина» на сцене так никогда и не увидел. Шли «Дни Турбиных»... Шли «Мертвые души»... Критика хвалила актеров. Имя драматурга упоминалось в печати редко, как малоинтересная подробность...

В марте 1932 года во МХАТе начались репетиции пьесы «Мольер». К этому времени Станиславский добился для своего театра, уже занявшего особое, почетное положение в стране, разрешения работать над спектаклями как угодно долго. И к пьесе Булгакова это разрешение впервые было применено в полной мере.

Репетиции шли и в 1932 году, и в 1933-м, и в 1934-м. Дважды менялся состав исполнителей. Дважды менялись художник спектакля и план постановки. Спектакль переносили с Большой сцены на сцену филиала и обратно. Раздражались актеры. В. Станицын, репетировавший роль Мольера, говорил: «Еще два года, и я не сумею играть в «Мольере»: толстею, начинаю задыхаться. Весь первый акт построен на движении, на физических задачах. Раньше мне было легко проводить первый акт, а теперь уже тяжело...»[1] Б. Ливанов, игравший Муаррона, говорил, что уже ненавидит и роль свою, и самую пьесу. За годы то прекращающихся, то возобновляющихся репетиций он сыграл уже сорок образов Муаррона: «Я не могу возобновлять старое, это все равно что подогретые котлеты»[2]. Неизменной оставалась только пьеса, и никто не замечал, как в репетициях терялась ее мысль и подлинное содержание образов расплывалось.

Режиссером спектакля был Николай Горчаков. Вполне ли он понимал пьесу, которую ставил? Из многочисленных выступлений его в печати в канун премьеры и из более поздней книги мемуаров («Режиссерские уроки К. С. Станиславского», 1952) этого не видно. «Ну что ж, ну, репетируем,—писал Булгаков П. С. Попову в марте 1934 года.— Но редко, медленно. И, скажу по секрету, смотрю на это мрачно... Но работаю на этих редких репетициях много и азартно. Ничего не поделаешь со сценической кровью!»

Он был сорежиссером в спектакле «Мольер» и одновременно, режиссером же, работал над постановкой «Пиквик-

---

[1] Станицын В. Я. Метро и «Мольер». «Горьковец», 1935, 15 апреля.

[2] Протоколы репетиций «Мольера». Архив Музея МХАТа.

ского клуба», в котором сыграл свою единственную актерскую роль во МХАТе (говорят, очень удачно) — роль судьи. «Пиквикский клуб», начатый значительно позже, вышел на сцену. А «Мольера» репетировали...

В марте 1935 года замученную трехлетними репетициями пьесу, уже разученную наизусть, но все еще без костюмов и декораций, показали Станиславскому. Семидесятидвухлетний режиссер, который так ценил драматургическое мастерство Булгакова и к пьесе относился весьма положительно, к этому времени пьесу, по его собственному признанию, уже забыл. С присущим ему острым интересом он смотрел фрагменты постановки и тут же с изумлением отметил, что идея пьесы ускользает от него.

«Внешне все сильно, действенно...— сказал он,— много кипучести, и все же чего-то нет. Вот в одном месте как будто что-то наметилось и пропало... Нет какой-то ведущей линии». (В Музее МХАТа хранятся протоколы и стенограммы этих репетиций, и хотя протоколы конспективны, а стенограммы не правлены и, следовательно, не могут считаться точной записью слов участников репетиций, ход споров все-таки виден по ним, порою слышны даже интонации.)

Может быть, нужен содержательный монолог? — сказал Станиславский.— В пьесе нет Мольера, человека огромной мощи и таланта, трагически задавленного и умирающего. Этого ощущения в пьесе нет!

Это было в пьесе, оно утеряно,— заметил Яншин, игравший роль Бутона, слуги Мольера.

Я знаю, что вы ищете,— сказал Булгаков.— Новые монологи здесь не помогут. Гениальность Мольера должны раскрыть актеры. Авторская линия закончена. А может быть,— добавил он,— я большего и не могу дать... Моя главная забота была о том, чтобы он был живой.

Но Станиславский уже увлекся. Он представил себе Мольера, себя в роли Мольера, может быть, на месте самого Мольера себя. Неудовлетворенность гения, который отдает себя целиком, ничего не получая взамен. В его воображении стала складываться тема, которую он тут же начал развивать вслух,— очень интересная тема, может быть, не менее важная, чем булгаковская, но — и в этом была вся беда — не имеющая никакого отношения к пьесе.

Булгаков знал, что с гениальным стариком не спорят. (Помните? «Вот и нужно было не спорить, — тихо сказал Бомбардов,— а отвечать так: «Очень вам благодарен, Иван Васильевич, за ваши указания, я непременно поста-

раюсь их исполнить». Нельзя возражать, понимаете вы или нет? На Сивцевом Вражке не возражают». — «Театральный роман».) И вместе с тем перед драматургом был не Иван Васильевич из еще не написанного «Театрального романа», а Константин Сергеевич Станиславский, великий актер, режиссер, так увлеченно репетировавший десять лет назад с молодым драматургом его первую пьесу «Дни Турбиных» и потом «Мертвые души»...

Булгаков сказал, что, пожалуй, некоторые реплики перепишет.

Но Станиславский уже лепил заново пьесу и жертвы попросту не заметил. «Нужно добавить еще несколько фраз о значении «Тартюфа», — фантазировал он, совершенно забывая, что перед ним уже не начинающий драматург, а мастер, притом никем не поддерживаемый мастер...— Из простой реплички сделайте сценку... Только приоткройте немного, а актер уже доиграет...»

Тут вмешался и Горчаков. Необходимо переписать текст в сценах Кабалы, сказал он. А Ливанов потребовал увеличить роль Муаррона: «Не нужно монологов, но какие-то отдельные подчеркивающие фразы необходимы»...

Надо, впрочем, сказать, что Станиславский не слушал и их. Глаза его блестели. Новые идеи занимали его, и он их вдохновенно развивал. «Сейчас надо взять пьесу и пройти по всем трем линиям...» — он имел в виду всю совокупность образов пьесы: двор, Кабалу и театр Мольера.

(Помните? «И вскоре ужас и отчаяние охватили меня, и показалось мне, что я построил домик и лишь только в него переехал, как рухнула крыша.

— Очень хорошо,— сказал Иван Васильевич по окончании чтения,— теперь вам надо начать работать над этим материалом.

Я хотел вскрикнуть: «Как?!»

Но не вскрикнул.

И Иван Васильевич, все более входя во вкус, стал подробно рассказывать, как работать над этим материалом»,— цитирую «Театральный роман».)

Репетиции продолжались в апреле и мае. Пьеса все больше захватывала Станиславского. А Булгаков... Есть фотография Булгакова, сделанная год спустя, на генеральной репетиции «Мольера». Его лицо на этой фотографии мудро и грустно, есть в нем булгаковская непреклонность и булгаковская беззащитность. Вот таким оно мне представляется и на этих репетициях со Станиславским.

Давайте послушаем вместе с ним, как идет репетиция. Станиславский разъясняет актеру Подгорному (роль д'Орсиньи), как выделить важный момент — крик изумления, вырывающийся у д' Орсиньи, внезапно увидевшего Арманду. Как великолепно показывал в этой сцене Станиславский! Не думаю, чтобы сам д' Орсиньи, будь он реальным лицом, двигался в большем согласии с этикетом. «Теперь смотрите,— говорил режиссер,— я вам покажу поклон со шляпой. Прежде всего они ходили с тонкой палкой-тростью, высота которой была немного ниже плеча. Держали эту палку они сверху тремя пальцами правой руки (большим, указательным и средним), и, прогуливаясь, они легко и мягко выбрасывали низ палки вперед, слегка придерживая ручку ее пальцами, так как вся тяжесть палки покоилась на кисти руки, на которую от палки шел шнурок. Прежде чем сделать поклон, я перебрасываю палку в левую руку, правой рукой снимаю шляпу и прикладываю ее к сердцу. От сердца я несу шляпу к вашим ногам, обметаю ею вам ноги и несу ее обратно к сердцу. Почтительно поднимаю голову с деланной, неискренней улыбкой. Затем надеваю шляпу на голову, слегка хлопнув ее сверху правой рукой. Перекинув палку в правую руку и заложив три пальца левой руки в карман, останавливаюсь в надменной позе, выставив одну ногу вперед». И затем так же подробно, так же точно и совершенно объяснял и показывал поклон-приседанье придворной дамы.

Не это ли обернется в «Театральном романе» уроком подношения цветов? «Иван Васильевич сопровождал урок интересными и назидательными рассказами о том, как нужно подносить букеты дамам и кто их как подносил. Тут же я узнал, что лучше всего это делали все тот же Комаровский-Бионкур... и итальянский баритон, которого Иван Васильевич знавал в Милане в 1889 году. Я, правда, не зная этого баритона, могу сказать, что лучше всех подносил букет сам Иван Васильевич. Он увлекся, вышел на сцену и показал раз тринадцать, как нужно делать этот приятный подарок».

Или, быть может, сценой «дуэли» в «Театральном романе»? «Ссора между двумя действующими лицами в четвертой картине повлекла за собой фразу: «Я тебя вызову на дуэль!» И не раз в ночи я грозился самому себе оторвать руки за то, что я трижды проклятую фразу написал. Лишь только ее произнесли, Иван Васильевич очень оживился и велел принести рапиры...»

Впрочем, в «Театральном романе» все это привязано к истории пьесы «Дни Турбиных», в которой есть и «подношение цветов» Шервинским Елене, и ссора с угрожающей репликой! «А когда прикажете, господин Тальберг?» — в первой картине...

Ну вот, Станиславский показывал Подгорному, как выделить возглас изумления у д' Орсиньи, увидевшего Арманду. А когда он закончил, прозвучало тихое замечание Булгакова: «Я уверен, что и этого крика не было и он ее не видел в этом месте».

Прославленная «система» на этот раз работала вхолостую. Великолепно прорабатывались детали. У артиста, игравшего Людовика, появились самые натуральные манеры французского короля. Д' Орсиньи классически владел шпагой. Арманда изумительно приседала. И архиепископ Шаррон разговаривал с Мадленой именно так, как разговаривает иезуит. С каждым днем спектакль приобретал все большую мхатовскую доподлинность. А образ Мольера разваливался на глазах, и идея уходила из пьесы, как уходит вода из лопнувшего сосуда. Увлеченный задачей ликвидировать эту пустоту, Станиславский не сразу заметил, что автор перестал появляться на репетициях.

Станиславскому очень хотелось подчеркнуть гениальность Мольера. Чтобы герой произносил монологи. Чтобы вдохновенно сочинял прямо на сцене, цитируя самого себя. А то что же у автора? Мольер вспыльчив, ревнив, капризен, да еще и драчлив...

Или вот образ Муаррона. Может быть, Муаррона поставить рядом с Мольером? Конфликт Мольер — Муаррон в основе пьесы. Совершенно напрасно Булгаков боится, что Муаррон заслонит образ Мольера. «Вчера мне говорили, — огорчался Станиславский по этому поводу, — что Булгаков не хочет сделать так, чтобы было два героя в пьесе. Мне кажется, что он ошибается. Ведь два героя в пьесе могут быть. Разве в «Отелло» Яго — не герой? Где в трагедии нет двух героев?» А в роли Муаррона столько возможностей...

В конце апреля репетировали допрос Муаррона в подвалах Кабалы святош. Муаррона пытают. Завинчивается испанский сапог. Ливанов проходит каждый оттенок чувства в этой волнующей сцене. Да, но как же искалеченному Муаррону покинуть сцену? Уносят его? Или он сам уходит с поломанной ногой? «Если Муаррон пойдет сам, этим будет зачеркнута предыдущая сцена»,— замечает Ливанов. И вдруг вспоминают, что у Булгакова в пьесе Муаррона

вообще не пытают. Ему лишь угрожают пыткой. «Да,— возвращается к реальности Станиславский,— железные башмаки лучше убрать... Когда вы почувствуете трагизм этого положения, одно движение палача уже даст вам трепет».

Как случилось, что режиссер не заметил идеи пьесы? Не увидел, что в ней именно и есть два героя? Не Мольер и Муаррон, естественно. Мольер и Людовик.

В конце апреля, получив от помощника режиссера очередную выписку из протокола репетиций, из коей следовало, что драматургу надлежит заново переписать сцену Кабалы, и даже был изложен новый план этой сцены, сочиненный Станиславским, Булгаков официально заявил, что продолжать работу не может. «...Ввиду полного разрушения моего художественного замысла и попыток вместо принятой театром моей пьесы сочинить другую, я категорически отказываюсь от переделок пьесы «Мольер» (письмо Н. М. Горчакову, 22 апреля 1935 года). «Если Художественному театру «Мольер» не подходит в том виде, как он есть, хотя Театр и принимал его именно в этом виде и репетировал в течение нескольких лет, я прошу Вас «Мольера» снять и вернуть мне» (письмо К. С. Станиславскому, в тот же день). Герой «Театрального романа» говорит: «Небось у Островского не вписывал бы дуэлей, не давал бы Людмиле Сильвестровне орать про сундуки!» «И чувство мелкой зависти к Островскому терзало драматурга». Напрасная зависть. Станиславский был Станиславский. А. П. Чехов тоже, как известно, порою бывал вне себя, сталкиваясь с трактовкой своих пьес в Художественном театре.

Встретив совершенно неожиданный для себя протест Булгакова, Станиславский был изумлен, озадачен, обижен и после еще нескольких репетиций работу над спектаклем прекратил. Но так как с пьесой, которую готовили столько лет, что-то надо было делать, упросили Немировича-Данченко закончить эту работу. Он приступил к репетициям в январе 1936 года и вскоре выпустил спектакль.

Немирович-Данченко начал с того, что внимательно прочел пьесу. И тут оказалось, что идея ее никуда не исчезала. Основное в Мольере — его ненависть к королю. Не может быть, чтобы писатель мирился с насилием, говорил, беседуя с актерами, новый руководитель постановки и сравнивал Мольера с Пушкиным. Чувство писателя, что он в себе что-то давит, «я считаю одним из самых важных эле-

ментов в образе Мольера». И не надо бояться вспыльчивости, странных выходок, даже драчливости Мольера, втолковывал режиссер. «Берите пример с Константина Сергеевича, который до того мнительный, грозный, так обаятелен, так подозрителен и так доверчив, как молодая девушка. Невероятное сочетание противоречий... Увидеть в раскаянии негодяя, как это есть у Мольера, и сразу все забыть или вспыхнуть внезапно от какой-то фразы — все это свойство гениального человека вообще». И еще режиссер сказал: «Самый большой общий недостаток, который всегда был в Художественном театре... Берется в работу пьеса, и сразу начинается с того, что не верят автору. Так было с пьесами «Три сестры», «Сердце не камень» и другими. Автору не верят... Начинается переделка...»[1]

Но в корне менять всю постановку было уже поздно. В первой половине февраля прошли генеральные репетиции. 15 февраля показали премьеру.

«Мольер» Художественного театра так и не стал по-настоящему булгаковским спектаклем. И все-таки это был ослепительный спектакль. Пышность декораций, великолепие костюмов, проработанность и изящество каждого актерского движения ошеломляли и, кажется, заслоняли несколько смысл пьесы, так что публика, собственно, и не всматривалась в ее идейную глубину.

Елена Сергеевна записывала в своем дневнике: «6 февраля. Вчера, после многолетних мучений, была первая генеральная «Мольера», черновая... Это не тот спектакль, о котором мечталось... Аплодировали после каждой картины. Шумный успех после конца. М. А. извлекли из вестибюля (он уже уходил) и вытащили на сцену». «9 февраля. Опять успех и большой. Занавес давали раз двадцать». «11 февраля. Сегодня был первый, закрытый, спектакль «Мольера» — для пролетарского студенчества... После конца, кажется, двадцать один занавес. Вызывали автора, М. А. выходил. Ко мне подошел какой-то человек и сказал: «Я узнал случайно, что вы — жена Булгакова. Разрешите мне поцеловать вашу руку и сказать, что мы, студенты, бесконечно счастливы, что опять произведение Булгакова на сцене. Мы его любим и ценим необыкновенно. Просто скажите ему, что это зритель просит передать». «16 февраля. Итак, премьера «Мольера» прошла. Сколько лет мы ее ждали! Зал был, как говорит Мольер, нашпигован знатными людьми... Не могу вспомнить всех... Афиногенов слу-

---

[1] Беседы В. И. Немировича-Данченко с участниками спектакля «Мольер» 4 и 16 января 1936 года. Архив Музея МХАТа.

шал очень внимательно, а в конце много аплодировал, подняв руки и оглядываясь на нашу ложу... Успех громадный. Занавес давали, по счету за кулисами, двадцать два раза».

И она же первая чутко уловила нарастающую угрозу. Недоуменная запись: «15 февраля. Генеральная прошла чудесно (речь идет о спектакле 14 февраля.— *Л. Я.*). Опять столько же занавесов. Значит, публике нравится? А Павел Марков рассказывал, что в антрактах критики Крути, Фельдман и Загорский ругали пьесу». «17 февраля. В подвале «Вечерки» ругательная рецензия некоего Рокотова — в адрес М. А... Короткая неодобрительная статья в газете «За индустриализацию». «24 февраля. В мхатовской газете «Горьковец» отрицательные отзывы о «Мольере» Афиногенова, Всеволода Иванова, Олеши и Грибкова, кот [орый] пишет, что пьеса «лишняя на советской сцене» [1].

На спектакле 4 марта в ложе видели председателя Главреперткома О. Литовского. Он что-то писал. Почему это так поразило Елену Сергеевну? Она записала об этом в дневнике. Она много лет спустя с дрожью волнения и ярости говорила мне об этом этими самыми словами: «На одном из спектаклей в ложе видели Литовского». Литовский был на спектакле не в первый раз. За несколько дней до премьеры в газете «Советское искусство» появилась его уничижительная рецензия на предстоящую премьеру. Пьеса, писал Литовский, «представляет собой типическую мещанскую мелодраму, в которой Мольер, в конце концов, играет вполне второстепенную роль» [2]. Теперь, по выражению ли его лица, или потому, что он что-то писал в полутьме ложи, Елена Сергеевна поняла, что этим не ограничится. 9 марта в «Правде» появилась редакционная статья. Она называлась так: «Внешний блеск и фальшивое содержание» и заключала в себе критику пьесы «Мольер». 10 марта «Мольер» в Художественном был заменен и затем снят. Спектакль успел пройти семь раз.

Правда, в театре еще надеялись, что история с «Мольером» как-нибудь утрясется. Может быть, автор все-таки перепишет пьесу. Вложит в руку Мольера гусиное перо, а в уста его — строки его сочинений. Режиссер Н. М. Горчаков, например, не сомневался, что этим кончится. Куда же деваться автору?

---

[1] Дневники Е. С. Булгаковой. ОР ГБЛ, ф. 562, к. 29, ед. хр. 6.
[2] «Советское искусство», 1936, 11 февраля.

В последних числах мая Елена Сергеевна увезла мужа на две недели в Киев — подальше от треволнений. Позже, на август, хотя с средствами было очень туго,— в Синоп, возле Сухуми.

Уйти от треволнений не удавалось. Возвращаясь из Киева, в поезде, купили номер журнала «Театр и драматургия». В передовой «Мольер» был назван низкопробной фальшивкой. В Синопе отдыхали мхатовцы — П. Марков, Н. Горчаков и другие. Упоенный разгромом драматурга и ощущением своего права, Горчаков принялся давать Булгакову «установки». Прежде всего в отношении «Мольера», разумеется. А затем и по поводу перевода «Виндзорских кумушек», над которым Булгаков по договору с МХАТом начал работать здесь, в Синопе.

По-видимому, это и было последней каплей.

Напрасно П. Марков уверял Булгакова, что театр может охранить этот перевод от посягательств Горчакова. «Все это вранье, — с горечью сказал Булгаков. — Ни от чего Театр меня охранить не может». Бросил работу, уехал с женой в Тифлис. Оттуда — во Владикавказ. Когда вернулись в Москву, все было продумано им и решено. Он не станет переделывать «Мольера» («запятой не переставлю»). В сентябре подал заявление в МХАТ о том, что не будет делать для театра уже начатый перевод «Виндзорских кумушек» и просит расторгнуть соответствующий договор. И от штатной должности режиссера просит его освободить. «Мне было слишком тяжело работать там после гибели «Мольера»,— напишет Булгаков брату несколько месяцев спустя.

Он принял предложенную ему в Большом театре должность либреттиста. Это не была синекура, нужно было писать оперные либретто, и Булгаков напишет их четыре — «Минин и Пожарский», «Петр Великий», «Черное море» (о Фрунзе и гражданской войне), «Рашель» (по новелле Мопассана «Мадемуазель Фифи»). И в подготовке оперных спектаклей нужно было участвовать. Но все-таки это была должность, прибежище («Я не могу оставаться в «безвоздушном пространстве»,— говорил Булгаков,— мне нужна окружающая среда, лучше всего — театральная»). Теперь снова можно было писать. И Булгаков пишет. . .

В ноябре того же 1936 года он извлекает старую, датированную 1929 годом тетрадь с крупно выписанным заголовком-посвящением «Тайному другу» и записанными далее подряд вариантами названия: «Дионисовы мастера», «Алтарь Диониса», «Сцена», «Трагедия машет мантией ми-

шурной». Это тетрадь обольстительно-иронической автобиографической прозы Булгакова, замысел романа о театре (из праздников в честь бога Диониса у древних родился театр; строка о трагедии, которая «машет мантией мишурной»,— из любимого Булгаковым Пушкина, из восьмой главы «Онегина», где речь идет о театре). Но до театра ироническая исповедь автора в этой тетради так и не дошла: в ней описана история и первая публикация романа — романа о гражданской войне, который ляжет в основу пьесы.

Теперь эти главы, предвещающие рождение пьесы и рождение спектакля, Булгаков пересказывает с гибкой, волшебной краткостью и почти сразу же в действие вводит Театр... Булгаков пишет «Театральный роман». Пишет легко, стремительно, почти не правя. Через два-три месяца Елена Сергеевна отметит: «М. А. пишет с увлечением эту вещь. Слушали уже отрывки...»

Под его пером раскрывался мир творчества — творчества вообще и творчества драматургического с его соблазном, яростью и болью. Сюжетная канва оставалась той же, что и в давних записках «Тайному другу»,— первый роман и приглашение романиста в знаменитый театр; в ее основе лежала история «Дней Турбиных», использованная очень близко к реальной биографии драматурга. Но горечь и боль шли от событий другого ряда — от очень свежих для писателя событий, связанных с судьбой «Мольера»... Разновременные в реальности впечатления и ситуации смешивались и совмещались. И складывался портрет Театра — обольстительный, фантасмагорический, обобщенный. Сатирический гимн театру. Впечатления первого прикосновения к колдовству сцены, ошеломляющий юмор встречи с неожиданным, и горечь разочарований, и печаль утраты. Два воплощения страсти драматурга — пьеса и театр, пьеса, написанная для театра, и театр, едва не загубивший пьесу,— скрещивались в единстве и противоречии. И на образ таинственного владыки мира театра — властного старика с живыми глазами, гениального актера Ивана Васильевича — ложился отблеск могущества, противопоставленного творчеству.

Это был последний и самый высокий всплеск автобиографической прозы Михаила Булгакова — прозы гротескной и доверительной, фантасмагорической, искренней, саркастической, нежной.

В 1937 году работу над «Театральным романом» Булгаков прервал. Он не оставил, он всего лишь отложил роман,

не зная, что уже не успеет к нему вернуться. А может быть, понимал, что времени ему отпущено очень мало, и именно поэтому отложил «Театральный роман».

Главное дело его жизни — роман «Мастер и Маргарита» подымался на новую высоту и ждал завершения. Сатира «Мастера и Маргариты», в частности литературная сатира, обещала быть обобщенней и острей, чем театральная сатира романа о театре. В 1937 году определилось наконец самое название романа — «Мастер и Маргарита». И имя Воланда, в первой редакции писавшееся через V («D-r Theodor Voland», — прочел Иван на карточке иностранца), будет писаться через W («двойное В»), странно связанное с именами героев своим написанием — опрокинутым М...

А к «Театральному роману» Булгаков все-таки надеялся вернуться. В его предсмертной записной книжке зимой 1939—1940 года сделаны записи к «Театральному роману» — вероятно, варианты заглавия: «Драматург», «Записки драматурга».

Роман «Мастер и Маргарита» впервые вышел в свет зимой 1966—1967 года. В сокращенном варианте, в журнале «Москва». Елена Сергеевна была счастлива и старалась не хмуриться, рассказывая о том, что в редакции (что-то у них там не помещалось, какой-то другой материал не влезал в номер) резанули роман по живому, высвобождая нужный им «листаж». «Я все разрешила,— говорила она,— я все разрешила, главное — роман выходит!..» И была права. Затем роман вышел еще раз, уже без купюр, в книге, потом вышел снова и снова.

Его немедленно перевели на английский — в Англии и Америке, причем в США он вышел в двух переводах сразу. Он вышел на французском — во Франции и Швейцарии, на итальянском — в Турине, Бари, Милане, Флоренции, в почти одновременно сделанных разных переводах. На испанском, шведском, голландском, датском, норвежском, финском. На греческом — трижды, в двух разных переводах, на турецком — дважды, на японском. Он вышел на немецком — в Берлине, Франкфурте-на-Майне и Бухаресте. В Бухаресте он, разумеется, вышел и на румынском. В Будапеште несколькими изданиями подряд — в 1969, 1970, 1971, 1975-м. В Варшаве, Софии, Братиславе, Праге, Белграде, Загребе, Любляне, Скопле...

В советской критике этот роман, реалистический, фантастический, гротескный, с такими неожиданными для нашей атеистической эпохи образами дьявола и Иешуа Га-Ноцри, сразу же вызвал огромный, почти что праздничный интерес. Появились статьи О. Михайлова, В. Лакшина, М. Гуса, В. Скобелева, П. Палиевского, И. Виноградова,

Л. Скорино...[1] Критики спорили между собой по поводу толкования отдельных образов и идей этого романа, порою спорили весьма яростно. Но о романе восторженно писали все.

Гениальная девочка Надя Рушева прочла этот роман как произведение романтическое, прекрасное, светлое и прочтение свое запечатлела в рисунках, раскрыв, как это всегда бывает с художниками значительными, не только свое, но и своего поколения — своих ровесников — прочтение этого романа. Ибо роман «Мастер и Маргарита» почти сразу же стал излюбленным чтением юных.

Потом роман вышел на театральную сцену, на экран. В Москве его инсценировали в Театре на Таганке. Был снят телефильм в ФРГ. В Югославии поставил фильм «Мастер и Маргарита» кинорежиссер Петрович. Инсценировки прошли по многим сценам мира.

Начались серьезные исследования романа, советские и зарубежные. И стало видно, что открытий здесь — непочатый край, что чем больше сделано, тем больше возникает заманчивых и загадочных вопросов. Вышли статьи М. О. Чудаковой с первоначальной, но тем не менее интересной попыткой осветить историю романа «Мастер и Маргарита» по рукописям, хранящимся в Библиотеке имени Ленина[2]. Большой интерес и даже полемику вызвал труд И. Ф. Бэлзы о генеалогии основных образов романа — Воланда, Иешуа, Пилата, Мастера, Маргариты — с привлечением обширных материалов из библистики, демонологии, мировой художественной литературы и мировой литературы о докторе Фаусте. Появились работы Г. А. Лесскиса, Н. П. Утехина и другие[3].

---

[1] См. Михайлов О. Проза Булгакова. «Сибирские огни», 1967, № 9; Скобелев В. В пятом измерении. «Подъем», 1967, № 6; Лакшин В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». «Новый мир», 1968, № 6; Его же. Рукописи не горят! «Новый мир», 1968, № 12; Гус М. Горят ли рукописи? «Знамя», 1968, № 12; Виноградов И. Завещание мастера. «Вопросы литературы», 1968, № 6; Скорино Л. Лица без карнавальных масок. Ответ оппоненту. Там же; Палиевский П. Последняя книга М. Булгакова. «Наш современник», 1969, № 3. См. также: Берзер А. Возвращение мастера. «Новый мир», 1967, № 9; Макаровская Г., Жук А. О романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». «Волга», 1968, № 6.

[2] См.: Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». «Вопросы литературы», 1976, № 1. Ее же. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. «Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология. 1977». Ежегодник. М., 1977.

[3] См.: Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты». «Контекст-1978». М., 1978; Лесскис Г. А. «Мастер и Маргарита». Манера пове-

И за рубежом, вслед за быстро вспыхнувшим и так же быстро угасшим, по-видимому не найдя пищи, спекулятивным, антисоветским интересом к роману, наряду с такими сочинениями, как вышедшая в Нью-Йорке книга Э. Малоу (в ней роман «Мастер и Маргарита» рассматривается не как полнокровное художественное произведение, а как некий требующий расшифровки код, где Мастер воплощает традицию идеалистической интеллигенции XIX века, Маргарита символизирует «царскую Россию», ее домработница Наташа — «молодой пролетариат России в переходный период», а Фрида — «предреволюционный пролетариат» [1]), появляются одна за другой интересные и серьезные работы — исследования, наблюдения, размышления М. Йовановича (Югославия), Лесли Милн (Великобритания), А. К. Райта (Канада) и другие [2].

Мы же, закончив этот небольшой экскурс в библиографию, обратимся к истории романа «Мастер и Маргарита», и прежде всего — к его первой редакции, к черновым тетрадям этой редакции.

* * *

Начало работы над романом Булгаков датировал то 1928-м, то 1929 годом. В рукописи 1931 года даты работы над романом проставлены так: 1929—1931. В рукописи 1937-го: 1928—1937 [3].

8 мая 1929 года, выправив одну из глав начатого романа — глава называлась «Мания фурибунда», что означает

ствования, жанр, макрокомпозиция. «Известия АН СССР, серия литературы и языка», 1979, т. 38; № 1; Утехин Н. П. Исторические грани вечных истин. В кн.: Современный советский роман. Философские аспекты. Л., 1979; Его же. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (об источниках действительных и мнимых). «Русская литература», 1979, № 4.

[1] См. Mahlow Elena. Bulgakov's the Master and Margarita: the text as a cipher. N. Y., 1975. Rec.; Piper D. G. B. «The slavonic and East-European Review», 1977, № 1.

[2] См.: Jovanović M. Utopija Mihaila Bulgakova. Beograd, 1975; Wright A. C. Satan in Moskow: An Approach to Bulgakov's «The Master and Margarita» PMLA, 88, № 5 (oct., 1973); Mikhail Bulgakov. Life and interpretions. University of Toronto Press, 1978; Milne L. M. The Master and Margarita: A comedy of victory. Birmingham, 1977; см. также: Beatie B. A., Powell P. W. Story and symbol: Notes toward a structural analysis of Bulgakov's «The Master and Margarita». «Russian Literature triquarterly», Ann Arbor, 1978, № 15, и др.

[3] С черновыми тетрадями романа «Мастер и Маргарита» Елена Сергеевна Булгакова познакомила меня в середине 60-х годов. Ныне они находятся в Отделе рукописей Библиотеки имени В. И. Ленина, ф. 562.

«яростная мания», и примерно соответствовала известной читателям главе «Было дело в Грибоедове»,— Булгаков сдал ее в альманах «Недра», в тот самый альманах, где в прошлом уже были опубликованы его повести «Дьяволиада» и «Роковые яйца». «Мания фурибунда», впрочем, в свет не вышла.

В начале 1930 года рукопись романа Булгаков сжег. 28 марта писал: «. . .я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе. . .» И три года спустя, в 1933 году, В. В. Вересаеву: «. . . тот свой уничтоженный три года назад роман».

Может быть, это было так, как описано в романе «Мастер и Маргарита»: «Я вынул из ящика стола тяжелые списки романа и черновые тетради и начал их жечь. Это страшно трудно делать, потому что исписанная бумага горит неохотно. Ломая ногти, я раздирал тетради, стоймя вкладывал их между поленьями и кочергой трепал листы. . . Знакомые слова мелькали передо мной, желтизна неудержимо поднималась снизу вверх по страницам, но слова все-таки проступали и на ней. Они пропадали лишь тогда, когда бумага чернела и я кочергой яростно добивал их».

Булгаков, увы, свои рукописи жег и проделывал это не раз. В огне погибли его бесценные дневники, ранние пьесы, черновые редакции «Белой гвардии», первый вариант «Зойкиной квартиры». . . В апреле 1932 года Булгаков писал П. С. Попову: «Печка давно уже сделалась моей излюбленной редакцией. Мне нравится она за то, что она, ничего не бракуя, одинаково охотно поглощает и квитанции из прачечной, и начала писем, и даже, о позор, позор, стихи!»

Остатки трех черновых тетрадей «романа о дьяволе» сохранились. Две общие тетради с изорванными листами (одна из них в привычной «черной клеенке», другая в твердой картонной обложке). И небольшая пачечка листков (узкие, оставшиеся от обрыва по вертикали, половинки листов) третьей тетради.

Существует легенда, она даже проникла в печать, что именно эти тетради Булгаков жег, вырывая листы пучками и тут же бросая в огонь, и что Елена Сергеевна, тогда еще Шиловская, будто бы присутствовала при этом. Но Елена Сергеевна не могла «присутствовать» при сожжении рукописей Михаила Булгакова — даже и самим Михаилом Булгаковым. Помните, Маргарита в романе: «Тихо вскрикнув, она голыми руками выбросила из печки на пол по-

следнее, что там оставалось, пачку, которая занялась снизу. Дым заполнил комнату сейчас же...» Елена Сергеевна скорее всего поступила бы именно так. Но эти тетради она не выхватывала из огня: на них нет следов огня.

Зато видно, что Булгаков рвал их, сидя за столом, не торопясь, просматривая страницу за страницей. И видно, что сделал он это не вдруг, а в разное время, в разном настроении и, вероятно, по разным поводам.

Вот вырваны многократно правленные, густо перечеркнутые листы. Вырваны осторожно, чтобы не повредить тетрадь. Вот у самого корешка аккуратно вырезан десяток листов (по оставшимся первым буквам строк видно, что листы были исписаны). В другом месте вырезано еще несколько листов. И еще. Надрезано и вырвано полстраницы. Вырезаны две строки... Это в процессе работы уничтожался не удовлетворяющий автора текст — особенность черновых рукописей Михаила Булгакова. Две строки, впрочем, могли быть вырезаны кому-нибудь на память.

А вот остатки листов, уничтоженных в другое время, иначе. Листы в тетради складывались пополам по вертикали, справа налево. По одному, по два, по нескольку — в разных местах рукописи. Сгиб тщательно отглажен рукой, и по сгибу половинки листов оторваны, а след сгиба хорошо виден. Эти листы, вероятно, требовали переработки и какое-то время находились в тетради вот в таком сложенном виде. Один из них — в середине хорошо сохранившейся главы.

И уж потом Булгаков рукопись рвал, и тоже, может быть, не сразу. Видно, что раскрытая тетрадь лежала перед ним, он просматривал ее, захватывал правою рукою два-три листа, иногда больше, и рвал так, чтобы оборвать примерно половину, иногда рывком сверху вниз, иногда снизу вверх. Многие листы оборваны как бы под линейку: левой рукой прижат положенный на тетрадь какой-то предмет, может быть, не линейка, а книга или другая тетрадь, правая же рука производит срыв. В одном месте Булгаков рванул так сильно, что вслед за оторвавшейся половиной вылетели куски листов у корешка. Эти куски собраны и аккуратно водворены на место. Пожалуй, это более похоже на ликвидацию ненужных автору черновиков, когда уже существует текст, переписанный набело. На ликвидацию дорогих автору черновиков, след которых, знак которых все-таки хочется оставить — для себя...

Многие листы в рукописи сохранены. Случайно сохранены? Да нет, пожалуй. Сохранена неоконченная глава,

сохранены требующие доработки главы. Не тронуты страницы с выписками, названные Булгаковым так: «Материалы».

Так что же сжег в начале 1930 года Михаил Булгаков? Недостающие куски этих в общем поддающихся прочтению черновых тетрадей? Или все-таки рукопись, о которой потом с болью писал Вересаеву: «...я стал мазать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман. Зачем? Не знаю. Я тешу сам себя!»

Мне представляется заслуживающим внимания мнение Любови Евгеньевны Белозерской. Она была женой писателя в те годы, когда он работал над первой редакцией романа. Некоторые страницы в этих уцелевших черновых тетрадях написаны под его диктовку ее рукой. Любовь Евгеньевна считает, что уже существовал роман. Она не ручается, что роман был закончен. Но это был большой, уже упорядоченный текст, и Булгаков несколько раз, по частям, читал роман у знакомых, например, у любимых своих друзей Ляминых, где некогда читал «Белую гвардию». В романе были главы, которых в сохранившихся черновиках нет. Любови Евгеньевне хорошо запомнилась глава «Шабаш ведьм» (глава ей не нравилась, и критика ее очень конкретна). Был кот (в конце одной из этих уцелевших тетрадей он лишь упоминается: «На зов из черной пасти камина вылез черный кот на толстых, словно дутых лапах...»). Был — ей кажется, совсем не отличающийся от окончательного, но все-таки, вероятно, отличающийся — монолог: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля!..»

Любови Евгеньевне помнится даже, что существовал этот роман не только в тетрадях, но и в машинописи...

Думаю, что Булгаков уничтожил рукопись, роман. А отброшенные им еще прежде черновики остались. В его биографии есть аналогичный случай. Фраза в письме от 28 марта 1930 года полностью читается так: «И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе, черновик комедии и начало второго романа «Театр»...» Но более ранняя, черновая тетрадь романа о театре, датированная сентябрем 1929 года, сохранилась. Она носит название «Тайному другу», и следов огня на ней нет.

* * *

И все-таки из черновых этих тетрадей многое видно.

Первая редакция отличалась существенно от известного нам теперь романа «Мастер и Маргарита». В романе не

было Мастера и не было Маргариты. Замышлялся и разворачивался сатирический «роман о дьяволе», в сохранившихся черновиках называвшийся так: «Гастроль...» (чья? Половина листа оторвана); «Сын...» (второго слова тоже нет); «Черный маг» (тщательно зачеркнуто). Потом появилось название «Копыто инженера». Это «копыто» еще долго будет удерживаться в заголовках романа. В 1931 году Булгаков назовет свой роман так: «Консультант с копытом». В 1932-м среди перечня названий для романа («Сатана»... «Черный богослов»... «Он появился»...) запишет: «Подкова иностранца» и дважды подчеркнет. И даже в окончательной редакции романа «копыто» оставит маленький след — драгоценную подкову, подаренную Воландом Маргарите.

Но уже в этих ранних изорванных тетрадях действие романа начиналось именно так, как теперь: со сцены на Патриарших прудах, когда перед двумя москвичами — Берлиозом и Иванушкой — появляется загадочный незнакомец.

Еще не было того великолепного текста, без которого немыслим теперь роман «Мастер и Маргарита», и некоторые столь хорошо знакомые читателям слова, штрихи, находки возникали отдельными записями тут же, рядом с текстом, чаще всего вверху страницы. Отдельная запись: «Севрюжка паровая». Отдельная запись: «Га-Ноцри». Запись вверху другой страницы: «Легион = 10 когортам = = 30 манипулам = 60 центуриям» — и подсчет, сколько же человек в каждой единице. Еще запись: «Клавдия Прокула — жена Пилата» (Булгаков пробовал ввести это действующее лицо, упоминаемое в евангелии от Матвея, но потом отказался от такой мысли, оставив Пилата в его жестоком одиночестве, «поместившим всю свою привязанность в собаку»). «Центурия», «Цезарея»... Потом Булгаков будет писать «кентурия», «Кесария»...

Еще не установились, зачеркиваются, исправляются на ходу (и будут меняться до самого окончания романа) имена. Берлиоза, которого мы знаем как Михаила Александровича, звали в этих первых тетрадях Владимиром Мироновичем, и был он, кажется, еще не председатель Массолита, а редактор журнала «Богоборец», чем, собственно, и объясняется его разговор с Иванушкой о рисунке («К каковому рисунку Берлиоз и просил Безродного приписать антирелигиозные стишки») и о Христе. Иван Бездомный носил в этой редакции фамилию Безродный. И на Патриарших вместе ними была собака Бимка, может быть, в

дальнейшем исчезнувшая потому, что в рассказе о Пилате такое большое место занял гигантский остроухий пес Банга.

Но образ первой сцены в романе, фабула сцены уже сложились, и притом сложились прочно, почти не изменившись в последующие двенадцать лет, так что, может быть, в воображении писателя родились еще раньше — в часы его давних вечерних прогулок на Патриарших: квадратный сквер Патриарших прудов на закате, появление странного гражданина в аллее, ближайшей к Бронной, гибель Берлиоза у сквера, на углу Ермолаевского и Бронной, куда Булгаков провел воображаемый трамвай, и безумие попадающего в лечебницу Ивана. («Бойтесь фурибунды»,— сказал загадочный инженер. «Что это такое фурибунда?» — «А, черт их знает,— ответил инженер,— вы уж сами у директора спросите». В законченном романе предупреждение Воланда прозвучит так: «Жаль только, что я не удосужился спросить у профессора, что такое шизофрения. Так что вы уж сами узнайте это у него, Иван Николаевич!» — и вместо названия главы четвертой «Мания фурибунда» появится название главы шестой: «Шизофрения, как и было сказано».)

В общих чертах представлялись Булгакову уже тогда и многие сцены сатирической дьяволиады. Порою короче, чем они развернулись потом, порою более обстоятельно. Был здесь ресторан дома литераторов под названием «Шалаш Грибоедова». Ах, не сразу, не сразу догадается писатель приурочить начало танцев в «Грибоедове» ровно к полуночи — дьявольской и соблазнительной аналогией к великому балу у Сатаны. Но и в первой редакции в этом адском видении царил Арчибальд, «пират», еще долго в процессе работы над романом связанный с адом непосредственно... И сеанс черной магии виден на разорванных листах первой тетради, дьявольщина театра Варьете, истории с фантастическими деньгами (глава называлась «Якобы деньги»). Были невероятные похороны Берлиоза, которого везли на Ново-Девичье, и Иван, бежав из психиатрической больницы, отбивал катафалк у процессии, а потом гроб обрушивался с Крымского моста в Москву-реку. И допрос гражданина Поротого (который теперь нам хорошо известен как председатель жилтоварищества Никанор Иванович Босой), явление буфетчика к магу в квартиру на Садовой и многое, многое другое.

Роман разворачивался сатирической фантасмагорией, сатирической феерией, как бы включаясь в традицию ста-

ринного романа Лесажа и де Гевары — романа о Хромом бесе...

Но была у этого «романа о дьяволе» особенность: с самого начала работы и с самого начала романа, разрезая надвое сцену на Патриарших, в роман входила евангельская тема. Точнее, может быть, антиевангельская? Ибо церковную традицию она опровергала решительно. Это был рассказ Воланда о суде над Иешуа и о распятии. Евангелие от дьявола [1].

В самой первой из сохранившихся тетрадей Воланд об Иисусе именно рассказывал. Повествовательная интонация его подчеркнута: «Впервые в жизни... я видел, как надменный... Пилат не сумел сдержать себя». Берлиоз его перебивал. «Ага-а»... — пром<ычал?> Берлиоз, с величайшим... интересом слушая... рассказ. «Да-с», — продолжал... незнакомец» [2].

Но уже во второй тетради Булгаков пытается дать не повествование, не рассказ, а видение, картину. Это получится не сразу. Действующие лица пока плохо видны, и лаконичной бесспорности диалогов еще нет. Перед нами скорее конспект, набросок, остов сцены. Допрос разворачивается так:

«— А скажи-ка мне: кто еще симпатичный? Марк симпатичный?» — спрашивает Пилат.

«— Очень,— убежденно сказал арестованный.— Только он нервный...

— Марк нервный? — спросил Пилат, страдальчески озираясь.

— При Идиставизо его как ударил германец, а у него повредилась голова...

Пилат вздрогнул:

— Ты где же встречал Марка раньше?

— А я его нигде не встречал.

Пилат немного изменился в лице.

— Стой,— сказал он.— Несимпатичные люди есть на свете?

---

[1] В дальнейшем Булгаков попробовал эту сцену перенести на другое место, в глубину романа, и однажды — в тетради 1932 года — история на Патриарших была изложена сплошь, одной главой. И все равно затем на полях тетради 1932 года появился значок, отмечающий место «врезки» — то единственное место, которое глава о Иешуа Га-Ноцри и Пилате должна была снова занять в последующих, а затем и в окончательной редакции романа.

[2] Многоточиями здесь отмечены несохранившиеся концы строк (лист оборван).

— Нету,— сказал убежденно арестованный,— буквально ни одного...

— Ты греческие книги читал? — глухо спросил Пилат.

— Только мне не понравились,— ответил Иешуа».

Эта же сцена в законченном романе:

«— А теперь скажи мне, что это ты все время употребляешь слова «добрые люди»? Ты всех, что ли, так называешь?

— Всех,— ответил арестант,— злых людей нет на свете.

— Впервые слышу об этом,— сказал Пилат, усмехнувшись,— но, может быть, я мало знаю жизнь!.. В какой-нибудь из греческих книг ты прочел об этом?

— Нет, я своим умом дошел до этого.

— И ты проповедуешь это?

— Да.

— А вот, например, кентурион Марк, его прозвали Крысобоем,— он — добрый?

— Да,— ответил арестант,— он, правда, несчастный человек. С тех пор как добрые люди изуродовали его, он стал жесток и черств. Интересно бы знать, кто его искалечил?»

Здесь «эффект присутствия» состоялся. Но задачу — добиться «эффекта присутствия» — Булгаков ставил перед собой и тогда, в 1929 году. Когда Воланд заканчивал первую часть своего повествования — смертью Иешуа на кресте, Иванушка, очнувшись, вдруг обнаруживал себя сидящим прямо на дорожке, рядом с Бимкой, и пересаживался на скамейку.

В законченном романе, как известно, «эффект присутствия» подчеркивается так: «Поэт провел рукою по лицу, как человек, только что очнувшийся, и увидел, что на Патриарших вечер... «Как же это я не заметил, что он успел сплести целый рассказ?..— подумал Бездомный в изумлении,— ведь вот уже и вечер! А может, это и не он рассказывал, а просто я заснул и все это мне приснилось?» И вместе с ним, словно бы очнувшись, осматривается читатель...

И еще отмечу подробность ранней редакции — слова, которые в дальнейшем уйдут в подтекст:

«— И вы любите его, как я вижу,— сказал Владимир Миронович, прищурившись.

— Кого?

— Иисуса.

— Я? — спросил неизвестный и покашлял».

Но здесь небольшое отступление о вечерних прогулках на Патриарших.

* * *

В 1921—1924 годах Михаил Булгаков жил на Большой Садовой, в доме № 10. В том самом доме, который изобразил в романе «Мастер и Маргарита» под номером 302-бис, поселив в нем Воланда и его свиту. Массивный, «покоем» (буквой «П») дом перемычкой своей буквы «П» уходит во двор и с улицей соединен глубокой аркой подворотни. Если выйти на Садовую и свернуть направо, в нескольких домах отсюда сад «Аквариум», а за ним, на Садовой же, выходящее частью служебных окон в «Аквариум» здание, где в начале 20-х годов был цирк, потом Мюзик-Холл, а теперь Театр сатиры. В романе «Мастер и Маргарита» именно здесь помещается театр Варьете, в котором давал сеанс черной магии Воланд и лезла из сада в окно финдиректора Римского страшная Гелла, отсюда бандиты — один с кошачьей физиономией, другой маленький, но с атлетическими плечами — волокли администратора Варенуху под грозовым дождем («И оба подхватили администратора под руки, выволокли его из сада и понеслись с ним по Садовой... Прыгая в мутных реках и освещаясь молниями, бандиты в одну секунду доволокли полуживого администратора до дома № 302-бис, влетели с ним в подворотню, где к стенке жались две босоногие женщины, свои туфли и чулки державшие в руках. Затем кинулись в шестой подъезд, и близкий к безумию Варенуха был вознесен в пятый этаж и брошен на пол в хорошо знакомой ему полутемной передней квартиры Степы Лиходеева».)

Свернув же из арки дома № 10 налево и миновав Большой Козихинский переулок (теперь улицу Остужева), мы еще раз сворачиваем влево — на Малую Бронную. Здесь, в нескольких минутах ходьбы от Садовой, справа — огражденный решеткой квадратный сквер и посреди сквера — тихий и чистый пруд. Последний из некогда бывших здесь нескольких прудов, прозванных Патриаршими, потому что с давних пор рядом находилась резиденция патриарха. Остальные пруды (их, кажется, было три) исчезли, впрочем, давно, оставив множественное число названию сквера с одиноким водоемом и еще имя «Трехпрудный» одному из переулков в этом районе.

Одна сторона сквера, та самая, где Булгакову и Берлиозу некогда явился Воланд и соткался из воздуха клетчатый, идет вдоль Бронной. Две другие — перпендикулярно Бронной, вдоль переулков Ермолаевского и Патриаршего. Из Ермолаевского в романе «Мастер и Маргарита» вылетает роковой трамвай («Повернув и выйдя на прямую, он внезапно осветился изнутри электричеством, взвыл и наддал»), описанный Булгаковым так убедительно, что его вспоминают не сомневаясь мемуаристы, хотя в Ермолаевском, да и на Бронной никогда не было трамвайных путей. По Патриаршему уходит от Ивана загадочный неизвестный в сопровождении сомнительного регента и неизвестно откуда взявшегося кота...

В те годы Булгаков любил прогулки на Патриарших. Он вообще любил поздние вечерние прогулки. По ночам хорошо писалось. И в тихом сквере ночного города думалось хорошо.

Чаще всего он гулял один, хотя не всегда из любви к одиночеству.

В Малом Козихинском, выбегающем на Бронную у Патриарших прудов, жили его друзья — Зинаида Васильевна и Владимир Евгеньевич Коморские. В их квартире Булгаков бывал часто и квартиру эту в очерке «Москва 20-х годов» описал («Каким-то образом в гуще Москвы не квартирка, а бонбоньерка в три комнаты. Ванна, телефончик, муж. Манюшка готовит котлеты на газовой плите, и у Манюшки еще отдельная комнатка... Четыре комнаты — три человека. И никого посторонних... Зина, ты орел, а не женщина!»).

Это была редкость — отдельная квартира в Москве в начале 20-х годов, и в крохотной столовой этой квартиры, случалось, собиралась шумная литературная компания — человек до двадцати. Коморский юрист и к литературе отношения не имел. На вечера с литературными спорами в его квартире вокруг стола собирались друзья Булгакова, товарищи по «Накануне» и «Гудку», обычно Ю. Слезкин с Д. Стоновым, часто В. Катаев, однажды, в мае 1923 года, приехал только что вернувшийся из-за границы Алексей Толстой... Непременными хозяйками этих вечеров были Зина и Татьяна Николаевна Булгакова, Тася...

Но чаще Булгаков заходил один, во время своих прогулок на Патриарших. Заходил «на огонек», захватив бутылку сухого вина.

В Малом Козихинском, у Коморского, я побывала. Зина

смотрела с фотографии на столе, сделанной полвека тому назад. Энергичная и молодая, с сильным поворотом прекрасной шеи, с неправильными чертами очень привлекательного лица. Коморский, старенький, уже почти бесплотный, во время разговора внезапно задремывал в кресле, я тихо пережидала, потом веки его ястребиных глаз вскидывались, взгляд был пристальным, насмешливым, острым, и память — живой и свежей.

Самые достоверные воспоминания — те, смысла которых рассказчик не знает. Поэтому не торопите память. Поболтаем «о том, о сем». Помолчим, просто послушаем. Например, о том, как влюбчив был Булгаков и однажды — Коморский улыбается своим давним воспоминаниям — пытался ухаживать даже за Зиной...

...Был вечер где-то в начале 20-х годов. Было черно и бело, за окошком косо летел снег. Прозвенел телефон. Зина сказала: «Это Булгаков звонил. Он просит выйти погулять с ним у Патриарших. Я пойду...» — «Снег идет, простудишься,— сказал Коморский.— Ты лучше его сразу же веди сюда». Она оделась, ушла, минут через десять вернулась — с Булгаковым. Булгаков вошел веселый, стряхнул снег: «Подумай, какое совпадение, я шел и Зину встретил...» Старый Коморский усмехается своей мудрой улыбкой, адресованной тому молодому и наивному Булгакову: «Я ему даже не сказал, что знал, что он ее вызвал...» Я киваю головой, слушаю и не спорю со стариком.

За полвека Коморский так и не понял, зачем вызывал Булгаков в тот вечер Зину в засыпанный снегом сквер. Может быть, и Зина не понимала? Прошло несколько лет — Булгаков уже разошелся с Татьяной и был женат вторично,— прежде чем он встретил женщину, которая его поняла. Женщину, которой можно было позвонить вот так, около полуночи или даже после полуночи, спросить: «Вы не спите? Такая ночь... Вы можете выйти?» — и встретить полное понимание, и радостную готовность, и никаких расспросов. И через много лет, через десятилетия, эта женщина — Елена Сергеевна Булгакова, его последняя любовь, его Маргарита, его вдова — будет вспоминать эти ночные звонки с тем же нерастаявшим ощущением тайны и чуда, будет рассказывать об этих звонках, как будто все еще ожидая чего-то. И так же, как некогда Булгаков, встречать непонимание внимающих ей доверчивых молодых глаз...

Но Елена Сергеевна войдет в его жизнь позже, когда встреча Воланда с Берлиозом и Иваном уже состоится, Булгаков будет жить тогда в другом месте — на Пироговской, и, может быть, на Патриарших уже не станет бывать, как никогда после 1921 года не бывал в доме № 13 на Андреевском спуске, где навсегда поселил Турбиных. А из рассказа Коморского остается образ: косо летящий в свете уличных фонарей снег и одинокая фигура задумавшегося Булгакова в черно-белой ночи на Патриарших...

* * *

И еще одно отступление.

Многие образы романа «Мастер и Маргарита» восходят к впечатлениям и фантазиям детства писателя.

Булгакову было лет двенадцать, когда, таинственно блестя глазами, он сказал однажды сестре Наде: «Ты думаешь, я сегодня ночью спал? Я был на приеме у сатаны! ..»

Ему было десять, когда его поразило — или потрясло до глубины души? — открывшееся перед ним зрелище Голгофы. В начале 1902 года в Киеве, на Владимирской горке, близ Михайловского монастыря, была открыта панорама «Голгофа». Потом Булгаков видел ее много раз. Она почти сразу же стала достопримечательностью города, учащимся входные билеты продавались дешевле, учителя Александровской гимназии, традиционно весной водившие своих учеников в экскурсии по городу и за город, к Золотым воротам, на Аскольдову могилу, сделали панораму тоже местом традиционных посещений.

Это была одна из первых русских панорам (знаменитая «Оборона Севастополя» Рубо открылась три года спустя) и вместе с тем одно из необыкновенно удачных произведений этого жанра. Полотно «Голгофы» было написано художниками Венской академии К. Фрошем и И. Крюгером, причем газеты сообщали, что эскизы для полотна сделаны непосредственно в Палестине. Прекрасно выполненный предметный план и вся конструкция панорамы принадлежали киевлянам — художнику С. Фабианскому и архитектору В. Римскому-Корсакову.

Панорама производила огромное впечатление. Окутанный какой-то легкой дымкой широко раскинувшийся Иерусалим, дорога на Вифлеем, уходящая за горизонт. Синее

бездонное небо и желтый песок пустыни, переходивший в настоящий песок предметного плана, с следом босой ноги (оставленным, как говорили, кем-то из посетителей, пытавшимся войти в полотно). Солнце над местом казни уже снижалось, но скудный пейзаж дышал ощущением жестокого азиатского зноя. Иллюзия была великолепной. Свойственный панорамам «эффект присутствия» здесь удался вполне...

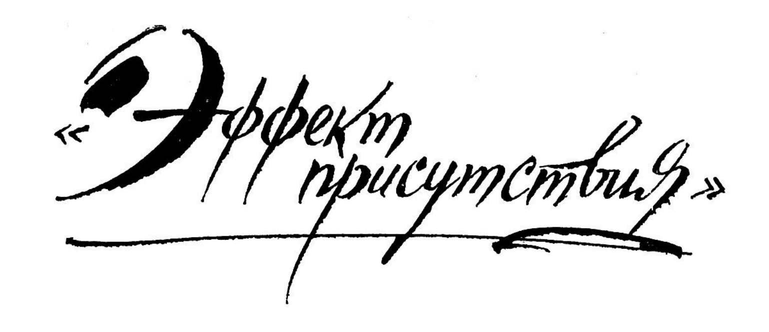
В Киеве начала века было огромное количество церквей. Старых, таких, как построенная еще при Ярославе Мудром София и едва ли не тогда же основанный, стройной и фантастической громадой замыкавший Владимирскую улицу Михайловский монастырь. И новых, вроде открытого в 1896 году, рядом со Второй мужской гимназией, парадно электрифицированного Владимирского собора. Маленьких, скромных, чаще всего поставленных на месте старинных, давно сгоревших деревянных церквей или даже на древних фундаментах. И богатейших монастырских усадеб с многоглавыми храмами, с пылающими на солнце куполами, золоченными «червонным листовым золотом», украшенными «золоченными через огонь» крестами... Стены церквей изнутри были покрыты росписью — старой, потемневшей, суровой. И новой — кисти В. М. Васнецова, П. А. Сведомского. Библейские, евангельские сюжеты. «Иисус перед Кайафой» в Софии; «Распятие», «Вход в Иерусалим», «Суд Пилата» и прочая, и прочая — во Владимирском соборе. Поражали драгоценные иконы Михайловского монастыря, пуды серебра и чистейшего золота. Серебряная золоченая риза Спасителя — весом более пуда. Серебряные царские врата, и в них серебра более трех пудов. Икона богоматери, и на ней 158 бриллиантов. Изображение архангела Михаила на доске чистого золота...

Панорама не была еще одной церковной картиной. Это было совсем другое. Дешевое круглое деревянное здание на Владимирской горке, и в нем — чудо простоты бесконечно глубокого неба, за которым не было стены, не было полотна; знойный далекий день, и в распавшейся тишине, в освещении ясном и призрачном — желтое обнаженное тело на кресте, до которого, казалось, если посметь, можно дотянуться рукой, и капли крови на этом теле...

Многое будет потом иначе у Булгакова в его описании казни на Лысой горе. Но краски останутся: желтый цвет скудной почвы (в романе: Левий Матвей «вперял безнадежный взор в желтую землю»), желтый цвет тела, обвис-

шего на кресте (в романе: слепни «сосали желтое обнаженное тело»), красная струйка крови... И останется это упорное желание снять ощущение кисти и слова, убрать автора и художника, дать просто: «В белом плаще...», то, что в панорамном, и не только в панорамном, искусстве называется «эффектом присутствия»:

«И доказательств никаких не требуется,— ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: в белом плаще...»



«...В мою благодарную память после чтения романа глубже всего вторгается беспощадно точный рассказ об одном дне римского прокуратора Иудеи Понтия Пилата — этот роман в романе, психологический — внутри фантастического, эта великолепная проза, нагая точность которой вдруг заставляет вспоминать о лермонтовской и пушкинской прозе»,— писал К. М. Симонов в предисловии к первой публикации романа «Мастер и Маргарита» в журнале «Москва». А еще раньше, до публикации, в частном письме: «Этот роман, по-моему, лучшая вещь Булгакова, а если говорить об истории Христа и Пилата, то это вообще одни из лучших страниц русской литературы 20-го века» [1].

В ироническое и сатирическое буйство, в фантасмагорию романа «Мастер и Маргарита» чудо достоверности «древних» глав входит внезапно. Повествовательная интонация автора исчезает. Завесой падает околдовывающий, размеренный ритм: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана...» Два ударения — цезура — два ударения — цезура — три ударения; два ударения — цезура — два ударения — цезура — три ударения... Мерный ритм тут же исчезает, речь снова становится гибкой, многозвучной, но уже другой. Чудо введения читателя в потрясающе зримый мир чужой, чуждой эпохи состоялось.

Это рукотворное чудо Булгаков творит, в частности, используя контрасты стиля, ритма, образов.

Сатирическая ткань романа «Мастер и Маргарита» необыкновенно богата, ярка, красочна, подвижна. Речь весело украшена замечаниями, порою сближающими Булга-

---

[1] Письмо К. М. Симонова от 15 сентября 1965 года (к автору этой книги).

кова-сатирика с Ильфом и Петровым: «Абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской». Автор часто бесцеремонен со своими героями: «Тут иностранец отколол такую штуку», «неожиданно бухнул Иван Николаевич», «Берлиоз выпучил глаза»...

А стиль «древних» глав нетороплив, прозрачен и важен. В нем как будто сбережено дыхание давних времен, когда бумаги не было, а пергамент был дорог и люди, по крайней мере в письме, стремились выражаться экономно.

Диалоги серьезны и скупы — только самое главное. Ремарки к диалогам сдержанны. Нет обилия острых штрихов повседневности. Нет сатирической мелочи мгновенно выхваченных лиц. Не сатиричны центральные персонажи.

Как напоен был ядом образ Людовика XIV в пьесе «Кабала святош», как язвителен портрет архиепископа Шаррона, заставившего Людовика загубить Мольера... Ни Понтия Пилата, ни даже первосвященника Каифы не коснулась насмешка.

В пьесе Булгакова «Александр Пушкин» дышал сарказмом образ Дубельта. Начальник тайной службы при Понтии Пилате в романе «Мастер и Маргарита» ведет себя примерно так же, но сарказма в этом образе нет. «Древние» главы начисто лишены сатиричности.

Сатира всегда оценочна и пристрастна. А оценочность и пристрастность подразумевают присутствие *судьи*. Именно поэтому, кстати говоря, сатира так легко переключается в лиричность, а иногда — в проповедь... В сатире непременно слышен автор, это природная особенность сатиры.

Булгаков снимает сатирическую интонацию — заинтересованную, доверительную, ироническую, саркастическую. Снимает разом, как пелену, едва пометив переход несколькими музыкальными фразами. И контрастно освобожденная от сатиричности интонация пропадает совсем; голос рассказчика исчезает; кажется, что между действием и читателем автора нет; остается нагая реальность — ощущение бесспорности бытия...

В фактуре этих глав очень важны и своеобразие, и точность лаконичной детали.

«...весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат». Обилие чужих, древних слов, данных без перевода, без пояснений, конечно, без сносок, и тем не менее абсолютно понятных. «От флигелей в тылу дворца, где расположилась пришедшая с прокуратором в Ершалаим первая когорта Двенадцатого Молниеносного

легиона. . .» — прокуратор, когорта, легион, загадочное слово Ершалаим, загадочный дворец с колоннадой... И тут же все это становится зримым, хотя ни одно слово не пояснено: «. . .заносило дымком в колоннаду через верхнюю площадку сада, и к горьковатому дыму, свидетельствовавшему о том, что кашевары в кентуриях начали готовить обед. . .»

Чтобы так писать, требуется мастерство, последние штрихи Булгаков наносил уже в конце своей жизни. Но прежде, чем деталь запечатлеть, ее нужно было увидеть самому. А ведь читателя ни на секунду не покидает ощущение, что автор это все очень хорошо знает, что автор это видит. . .

«Толпы богомольцев стояли за каппадокийцами, покинув свои временные полосатые шатры, раскинутые прямо на траве». Эта подробность «полосатые» поражает мгновенно, оставляя быстрое смутное ощущение, что автор показал бы нам и лица толпы, и цвет и покрой их одежды, если бы это было важно. Но он торопится за кавалерийским полком к Лысой горе. И, быстро скользнув взглядом по толпам и заметив лишь полосы шатров, раскинутых на траве за их спинами, мы устремляемся вслед за ним.

Любая подробность для писателя наполнена точным, конкретным смыслом. Он знает соотношение кентурий, когорт и легионов. Знает город, о котором пишет, расположение его дворца, и храма, и башен, и ворот. Знает местность, окружающую город, и дороги, бегущие от него, и дальние города, к которым ведут дороги. Ничего этого не обрушивает он на читателя. Все убрано с поверхности. Но уже с того момента, как Иешуа, упомянув город, в котором родился, кивнул головой на север («Откуда ты родом?» — «Из города Гамалы»,— ответил арестант, головой показывая, что там, где-то далеко, направо от него, на севере, есть город Гамала»), мы без всяких пояснений видим — расположение дворца и площади внизу, место солнца над ними, а потом и направления дорог, и местонахождение Лысой горы.

Но откуда это все у автора? В «Белой гвардии» перед читателем точно так же был раскинут план Города, и Киев был виден как на ладони — как на карте. Но в Киеве Булгаков вырос. А древняя Иудея? Откуда это уверенное описание колоннады «между двумя крыльями дворца», с фонтанами и мозаичными полами, алая кайма на белой одежде римлянина — «кровавый подбой» на белом плаще Пила-

та, название месяца нисана, полосы на шатрах богомольцев?

Откуда названия и имена собственные, поражающие достоверностью их неожиданного звучания? Не Голгофа, а Лысая гора, даже Лысый череп... Город Кириаф, из которого будто бы родом Иуда — не Иуда с невразумительным прозвищем Искариот, а Иуда из города Кириафа... Ершалаим... И вместо благостного евангельского имени Иисуса из Назарета (ах, как нападали критики евангелий на этот Назарет,— им удалось даже доказать, что не было никакого Назарета в начале нашей эры) еврейское имя Иешуа с хриплым, варварским прозвищем: Га-Ноцри...

Булгаков знал Евангелие: закон божий был в программе гимназии, и по предмету этому у гимназиста Булгакова была пятерка. Но из текста романа «Мастер и Маргарита» видно, что и критику евангелий писатель отлично знал...

Это очень интересный вопрос: что читал Михаил Булгаков, работая над историей Иешуа и Пилата? Что читал, как использовал, как укладывал прочный фундамент для блистательного своего воображения?

Попытка осветить этот вопрос заняла большую часть обширной работы И. Ф. Бэлзы «Генеалогия «Мастера и Маргариты» и, увы, окончилась неудачей: исследователь в своих построениях шел не от архивов, биографии, личности писателя, а от своей собственной, правда, обширной эрудиции.

Так, высоко оценивая книгу академика С. А. Жебелева «Евангелия канонические и апокрифические», И. Ф. Бэлза принял за аксиому, что и Булгаков «в общем стоял на точке зрения Жебелева», а в качестве других источников выдвинул книги А. Ревиля (по-видимому, потому, что «двухтомный труд профессора Коллеж де Франс Альбера Ревиля» упоминает Жебелев), Н. К. Маккавейского (очевидно, потому, что был он профессором Киевской духовной академии) и Т. Буткевича. Последнего, впрочем, И. Ф. Бэлза прямо поместить в воображаемую библиотеку Михаила Булгакова не отважился, ограничившись туманным замечанием, что составленное Т. Буткевичем и вышедшее в 1887 году жизнеописание Иисуса Христа «вне всякого сомнения» было известно «профессорам Киевской духовной академии» [1].

---

[1] «Контекст-1978», с. 158 и 179.

Ни имен Жебелева или Ревиля, ни тем более имени Т. Буткевича в архивах Булгакова я не нашла. По-видимому, трех из четырех названных И. Ф. Бэлзой авторов Булгаков не читал. По крайней мере не изучал, не конспектировал, не делал из них выписок. Хотя работал над источниками, как увидит далее читатель, много.

Аргументация И. Ф. Бэлзы строится так.

В романе «Мастер и Маргарита»: «Кто ты по крови?» — спросил Пилат. «Я точно не знаю,— живо ответил арестованный,— я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец. . .»

«Возможно», заключает И. Ф. Бэлза, эта реплика Иешуа об отце «объясняется тем, что Булгаков читал Ревиля», упоминающего о находке «сирийского перевода евангелий» [1].

Но при чем тут «сирийский перевод евангелий»? И если даже попробовать применить этот ни к чему не относящийся «сирийский перевод», то при чем тут Ревиль?

Размышляя о происхождении своего героя, Булгаков воспользовался другим источником. В самой ранней сохранившейся тетради «романа о дьяволе» запись: «В Галилее жили и финикияне, сирийцы, арабы, греки». Это выписка из книги Эрнеста Ренана «Жизнь Иисуса». Той самой книги, которую И. Ф. Бэлза на первых же страницах своего труда пренебрежительно отверг, осудив вслед за С. А. Жебелевым «ренановскую «транскрипцию» евангелий, превратившуюся в роман». Ренан в этом месте своей книги, продолжая мысль об этническом составе древней Галилеи, пишет: «Обращения в иудейство были там нередки, и потому бессмысленно решать, какая кровь текла в жилах Иисуса».

Имя Н. К. Маккавейского — тот единственный случай, когда И. Ф. Бэлза учел данные сохранившейся части библиотеки Булгакова [2]. Сочинение Маккавейского «Археология истории страданий господа Иисуса Христа» было опубликовано в «Трудах Киевской духовной академии» за 1891 год, и «Труды» эти в личном архиве Булгакова сохранились.

По мнению И. Ф. Бэлзы, книгу Маккавейского автор

---

[1] «Контекст-1978», с. 159.

[2] См.: там же, с. 163. И. Ф. Бэлза ссылается здесь на статью М. О. Чудаковой «Условие существования».

«Мастера и Маргариты» «не мог не читать в юные годы». «Именно из книги проф. Маккавейского», полагает исследователь, мог почерпнуть Булгаков сведения о масличном имении Гефсимания и дворце Ирода Великого, имена первосвященника Иосифа Каифы и предшественника Пилата — прокуратора Валерия Грата, название страшной Антониевой башни и т. д. «Думается, что всего сказанного достаточно,— пишет исследователь,— чтобы с той или иной степенью достоверности утверждать, что труд проф. Маккавейского был (или, во всяком случае, мог быть) ценнейшим источником для Булгакова в процессе его работы над «евангельскими» главами романа» [1].

Но и это неточно. «Труды Киевской духовной академии» Булгаков приобрел уже в 30-е годы и сочинение Маккавейского читал к концу своей работы над романом «Мастер и Маргарита» — в 1938 (может быть, в 1937) году. Это тоже видно из рукописей писателя. Сделанные Маккавейским описания Гефсимании и Антониевой башни в романе Булгакова явно не отразились; описание дворца Ирода Великого отразилось в слабой степени. А название Антониевой башни, имя прокуратора Иудеи Валерия Грата, второе имя Каифы (Иосиф) и пр. упоминаются не только Маккавейским. Они приведены в книгах Эрнеста Ренана, Ф.-В. Фаррара и других.

И еще об одной гипотезе И. Ф. Бэлзы.

Как помнит читатель, в романе «Мастер и Маргарита» доносчик Иуда (не ученик, как в Евангелии, а платный доносчик Иуда из Кириафа) убит ножом — ночью, в Гефсиманском саду за Кедроном, в той самой благоуханной, лунной, масличной Гефсимании у подножия Елеонской горы, где, по христианской традиции, проповедовал и провел свою последнюю ночь и ночью же был схвачен Иисус, чтобы наутро предстать перед судом и быть распятым... Булгаков, в отличие от евангелистов, ни разу не приводит сюда Иешуа, разве что в его обращении к Пилату: «Я советовал бы тебе, игемон, оставить на время дворец и погулять пешком где-нибудь в окрестностях, ну хотя бы в садах на Елеонской горе». У Булгакова сюда спешит на любовное свидание Иуда, чтобы напороться на нож: «...вместо Низы, отлепившись от толстого ствола маслины, на дорогу выпрыгнула мужская коренастая фигура, и что-то блеснуло у нее в руке и тотчас потухло... И в тот же миг за спиной у

[1] «Контекст-1978», с. 161, 164, 166.

Иуды взлетел нож, как молния, и ударил влюбленного под лопатку. Иуду швырнуло вперед, и руки со скрюченными пальцами он выбросил в воздух. Передний человек поймал Иуду на свой нож и по рукоять всадил его в сердце Иуды.

— Ни... за...— не своим, высоким и чистым молодым голосом, а голосом низким и укоризненным проговорил Иуда и больше не издал ни одного звука. Тело его так сильно ударилось об землю, что она загудела».

В поисках «источника» этого ножа И. Ф. Бэлза обратился к картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», на которой в непосредственной, а может быть, и в многозначительной близости к Иуде изображен нож. И хотя Иуда у Леонардо да Винчи, немолодой и неприятный, нимало не похож на булгаковского Иуду из Кириафа и неизвестно, обратил ли внимание Булгаков на эту деталь — нож, кстати у Леонардо повернутый острием прочь от Иуды (в Италии Булгаков не был и оригинала «Тайной вечери» не видел никогда), И. Ф. Бэлза не сомневается, что в романе «Мастер и Маргарита» Иуду убивает «именно этот, *леонардовский* нож».

Основной аргумент, заставивший исследователя так далеко искать образец для смерти булгаковского Иуды, таков: «...Ни в одном из евангелий, ни в одном из теологических трудов, ни в научной библистике нельзя найти ни малейшего указания на то, что Иуда погиб от руки убийцы» [1].

Но и это не так. По крайней мере один автор предположил, что Иуда погиб от руки убийцы: «Может быть также, что ужасающая ненависть, нависшая над его головой, кончилась каким-нибудь актом насилия, в котором и усмотрели перст божий». Имя этого автора — Эрнест Ренан.

Явная уязвимость работы И. Ф. Бэлзы, а еще более заманчивость так и не разрешенного им вопроса об источниках «реалий» в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» вызвали ответную, полемическую статью на ту же тему Н. П. Утехина — «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (об источниках действительных и мнимых)».

Увы, исходную ошибку И. Ф. Бэлзы Н. П. Утехин повторил, противопоставив своему оппоненту не архивные или биографические данные, а только логику и эруди-

---

[1] «Контекст-1978», с. 168, 166.

цию,— правда, логику более последовательную и эрудицию еще более солидную.

К Эрнесту Ренану Н. П. Утехин отнесся благосклоннее, чем И. Ф. Бэлза. Книгу Ренана «Жизнь Иисуса» включил «в поле зрения Булгакова», даже процитировал так заинтересовавшее Булгакова место об этническом составе древней Галилеи, и это делает честь интуиции исследователя, ибо о сделанной Булгаковым выписке, о том, что эти строки действительно занимали писателя, Н. П. Утехин не знал.

Но интуиция не может заменить архив. И имя Ренана, так удачно введенное исследователем, тут же потонуло у него в потоке имен, ссылок и цитат. Умозрительно заключив, что «взыскательный к своему писательскому труду художник познакомился еще с десятками исторических трудов и литературных сочинений об интересовавшей его эпохе», исследователь попытался эти имена так же умозрительно прояснить. Эрудиция сыграла с исследователем жестокую шутку: в большинстве случаев эти имена, как и некоторые проблемы, о которых пишет Н. П. Утехин, к замыслу романа «Мастер и Маргарита» отношения не имеют. Булгаков все-таки не богословские вопросы решал, Булгаков решал свои — художественные — задачи.

Разбирая одно за другим положения своего оппонента, Н. П. Утехин не обошел «темы ножа» и предложил источники более близкие и, пожалуй, более надежные — русский фольклор, Пушкина, Гоголя, Достоевского...

Но надо ли непременно искать источник для любого образа Михаила Булгакова? И не предположить ли, что это *булгаковский* образ — нож, так внезапно, с остротой обреченности, откликающийся в совсем другом месте романа: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож».

«Тема ножа» — сугубо булгаковский образ — вспыхивает и в других произведениях писателя, в «Зойкиной квартире», например.

Как видим, разное освещение и разная оценка одного и того же мотива. И в убийстве Иуды — не только возмездие, но и ощущение неизбежности и слабый привкус горечи...

* * *

Работая над литературой для романа «Мастер и Маргарита», Булгаков делал выписки. Эти выписки сохранились.

В конце самой первой черновой тетради романа — десятка полтора совершенно целых листов, озаглавленных так: «Материалы». Эти листы заполнялись уже в процессе работы над романом. Кое-что записывалось прямо на полях текста, а многое — вот здесь, в конце тетради.

Страница с заголовком «О боге», оставшаяся, впрочем, пустой. Что-то писатель собирался прочесть, продумать, собирался сделать выписки. Но не сделал. Бога, как помнит читатель, среди персонажей романа нет.

Густо исписанные страницы с заглавием «О дьяволе». Здесь и на соседних листах выписки из энциклопедического словаря Брокгауза — Ефрона, из статей «Диавол», «Демон», «Демонология», «Демономания», «Шабаш ведьм» и других. Выписки из популярной (теперь сказали бы — научно-популярной) книги М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (СПб, 1904), в которой описаны представления и обрядовые подробности, связанные с верованиями в дьявола, ведьм, колдунов и прочая.

Разграфленный разворот с надписью «Иисус Христос». Одна колонка озаглавлена так: «По Эрнесту Ренану», другая: «По Ф. В. Фаррару», третья: «По другим источникам». И несколько свободных граф. Но выписки о Христе сделаны только из Фаррара и Ренана, остальные колонки пусты. Это реальные источники, которыми пользовался Булгаков на первых порах...

Несколько лет спустя. Тетрадь 1936 года. Роман почти окончен в том втором своем варианте, в котором уже есть и Мастер, и Маргарита. Уже написана, правда, отличающаяся от окончательной, но тем не менее прекрасная последняя глава «Последний полет» («Была полночь, когда снялись со скалы и полетели. Тут мастер увидел преображение. Скакавший рядом с ним Коровьев сорвал с носа пенсне и бросил его в лунное море. С головы слетела его кепка, исчез гнусный пиджачишка, дрянные брючонки. Луна лила бешеный свет, и теперь он заиграл на золотых застежках кафтана, на рукояти, на звездах шпор...»). В этой тетради, почти непосредственно вслед за главой о последнем полете, снова «материалы».

Длинный перечень растений и деревьев Иудеи: «Виноград, смоковница, фиговые и масличные деревья, ореховое и

гранатовое дерево, кипарисы, пальмы, кедр, лавровые деревья, персиковые деревья». Чтобы в романе в конце концов кратко упомянуть «больное фиговое деревцо», под которым в главе «Казнь» находится Левий Матвей, «кипарисы, окаймляющие верхнюю террасу, и гранатовое дерево» и просто «кипарисы и пальмы в саду».

Имена «казненных вместе с Иешуа — Гестас и Дисмас» со ссылкой на апокрифическое евангелие Никодима («Evang. Nicodemi», — отмечает Булгаков). Запись: «Иуда из Кириафа» (найдено наконец!). Расчеты, когда мог родиться Иешуа (у Булгакова он здесь моложе, чем по церковной традиции).

И такие: «Поле крови — Hakeldamma». «Голуби у Пилата. Мраморные колонны». Это выписки из книги Ф.-В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа»...

1938—1939 годы. Булгаков заканчивает роман, готовит его к перепечатке. Потом диктует. Правит... И параллельно делает записи в специально отведенной тетради. Она озаглавлена так: «Роман. Материалы».

Из записей этих видно, как подолгу стоит Булгаков у окна, наблюдая за луною — ночным светилом, светилом Воланда, так много места занимающим в романе. Зарисовывает. Отмечает: «В ночь с 10. IV на 11. IV 38 г. между часом и двумя ночи луна висит над Гагаринским и Афанасьевским высоко. Серебриста». «13-го мая в 10 ч. 15 м. позлащенная полная луна над Пречистенкой (видна из Нащокинского переулка). 18-го мая в 5 ч. утра, белая, уже ущербленная, беловатая, над Пречистенкой. В это время солнце уже золотит окна. Перламутровые облака над Арбатом».

Здесь же записи для Великого бала у Сатаны. Как могут выглядеть розы? Запись: «Стены роз молочно-белых, желтых, темно-красных, как венозная кровь, лилово-розовых и темнорозовых, пурпурных и светлорозовых». Может быть, писатель побывал в розарии? В романе «Мастер и Маргарита» будет строка: «В следующем зале не было колонн, вместо них стояли стены красных, розовых, молочно-белых роз...»

Данные о господине Жаке ле Кёр (1400—1456). («Господин Жак с супругой,— скажет Коровьев в романе.— Рекомендую вам, королева, один из интереснейших мужчин! Убежденный фальшивомонетчик, государственный изменник, но очень недурной алхимик...»)

Данные о графе Роберте Дэдли Лейгестере (1532—1588). («Граф Роберт,— шепнул Маргарите Коровьев,—

по-прежнему интересен. Обратите внимание, как смешно, королева — обратный случай: этот был любовником королевы и отравил свою жену».) Название яда: «Аква Тофана», давшее толчок образу «госпожи Тофаны» на Великом бале у Сатаны.

Исторические выписки к образу Маргариты — о Маргарите Наваррской и Маргарите Валуа — из Брокгауза — Ефрона...

Но больше всего все-таки записей о древней Иудее.

На каком расстоянии от Ершалаима находилась предполагаемая Голгофа? «Будем считать, в расстоянии 10 стадий от Ершалаима»,— записывает Булгаков. И отдельно, подчеркнув, с восклицательным знаком (т. е. проверить!): *«Стадия!»* И тут же результат сделанной проверки: «200 стадий=36 километров».

Выписка из Тацита на французском языке. Выписка из Тацита по-латыни. (Принадлежавшее Булгакову французское издание Тацита сохранилось.)

Снова записи о Пилате. Каким по счету прокуратором Иудеи он был? Четыре выписки из разных источников: Брокгауз — Ефрон, Грец, Фаррар, Маккавейский. Выписку из Маккавейского Булгаков делает впервые: инициалы, фамилия, название сочинения, название «Трудов Киевской духовной академии», в которых это сочинение опубликовано, том, страница — все указано подробно. Столь полно Булгаков отмечает только новые для него источники. Выписки из Ренана он давно помечает так: «Ренан, 250» или еще короче: «Рен. 252»; Фаррара: «Фарр. 650»; Брокгауза — Ефрона: «Брокг. 46, 595» (цифры — номера тома, страницы).

Брокгауз и Фаррар считали Пилата шестым прокуратором Иудеи. Генрих Грец (в «Истории евреев») и Маккавейский — пятым. В предшествующей редакции романа, в рукописи 1936 года, Булгаков, следуя, вероятно, Фаррару и Брокгаузу, называет его шестым: «Шестой прокуратор Понтийский Пилат». Но писателю нужно, чтобы он был пятым! «Пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат». Это совсем иначе звучит: «Понтий — пятый!» Впрочем, там, где мнения существуют разные, Булгаков решительно полагается на свое художественное чутье...

Что ел Пилат? «Мог ли Пилат есть устрицы?» Выписки из книги Гастона Буассье «Римская религия» — о том, что ели римляне, и о «возлияниях в честь императора».

Что пил Пилат? Очень привлекало писателя название «Фалерно» — falernum vinum. Азазелло, явившись в под-

вальчик Мастера в одной из последних глав романа, говорит: «...Мессир прислал вам подарок,— тут он отнесся именно к мастеру,— бутылку вина. Прошу заметить, это то самое вино, которое пил прокуратор Иудеи. Фалернское вино». Вино наливают в стаканы, смотрят сквозь него на свет в окне, все окрашивается в цвет крови...

Булгакову необходимо было здесь красное вино — «густое красное вино», пролитое Пилатом. Увы, фалернское после проверки оказалось золотистым. Вот и выписка об этом, сделанная Булгаковым на стр. 46 тетради «Роман. Материалы»: «Falernum vinum — золотистое вино». Значит, Пилат не будет пить «Фалерно». Афраний, которого он пригласил к своему столу, скажет: «Превосходная лоза, прокуратор, но это — не «Фалерно»? — «Цекуба», тридцатилетнее», — любезно отозвался прокуратор.»

А в устах Азазелло останется «Фалерно»... Слабый след незаконченности работы над романом...

В этой тетради — рисунки, схемы. Начертанный Булгаковым план с надписью: «Воображаемый Ершалаим». Схематическое изображение Голгофы и опоясывающей ее дороги. Подробнейшая информация о римских войсках. Одежда. Вооружение. Графическая схема структуры легиона. Из книги Ренана «Антихрист» выписаны названия римских легионов, двинутых впоследствии Титом на Иерусалим, подчеркнуто: «12-й Fulminata». И ниже несколько латинских слов того же корня, может быть в попытке найти русский значимый вариант названия (fulminare — поражать молнией).

Это название в тексте романа наполнит пророческим смыслом угрозу Пилата: «Вспомни мое слово, первосвященник. Увидишь ты не одну когорту в Ершалаиме, нет! Придет под стены города полностью легион Фульмината, подойдет арабская конница, тогда услышишь ты горький плач и стенания!» И в русском переводе это название в романе существует тоже: «От флигелей в тылу дворца, где расположилась пришедшая с прокуратором в Ершалаим первая когорта Двенадцатого Молниеносного легиона...»

Булгаков расширяет библиографический охват материалов. Выписки из книги «Жизнь Иисуса» знаменитого Д.-Ф. Штрауса — одного из основоположников рационалистической критики евангелий, объявившего евангелия мифом, но верившего в историческое существование Иисуса. И выписки из книги «Миф о Христе» не менее знаменитого Артура Древса, представителя «мифологической шко-

лы», утверждавшего, что в христианском учении все, включая жизнь Иисуса,— не более как миф.

Выписки, впрочем, не касаются существа «школ». Булгакова интересуют реалии — фактические подробности, а более всего — то, что отвечает образу, сложившемуся в его воображении. Так, в фразе Древса он подчеркивает слова: «*лестница*, по которой, говорят, Иисус *всходил к дворцу* Пилата». Ведь в романе местом суда Пилата является «балкон», «крытая колоннада» — площадка, вознесенная высоко над Ершалаимом, на которую арестованный конечно же должен был «всходить». Делая такие выписки, Булгаков, может быть, не раз шептал, как его герой Мастер: «О, как я угадал!»

Выписка из книги А. Барбюса «Иисус против Христа», вышедшей на русском языке в 1928 году: «Я думаю, что *в действительности кто-то прошел* — малоизвестный еврейский пророк, который проповедовал и был распят». И такая: «. . .заставили Даниеля Массе указать на город Гамалу как на место рождения. . .».

Упомянутую Барбюсом работу Массе Булгаков, по-видимому, не нашел (хотя предполагал найти — имя Даниеля Массе выписано отдельно), но город Гамала привлек его внимание: Гамалу Булгаков сделает местом рождения своего Иешуа. И, кажется, будет все-таки сомневаться в этом. Ибо выпишет (с ссылкой на старого знакомца Фаррара) название Эн-Сарид — как другое, из Ветхого завета, название Назарета.

«Откуда ты родом?» — «Из города Гамалы»,— отвечает Иешуа Пилату в главе 2-й («Понтий Пилат»). А в главе 26-й («Погребение») Пилат разговаривает с Иешуа во сне и думает о нем как о «нищем из Эн-Сарида». Из Назарета все-таки. . . Еще один таинственный след не сведенных воедино нитей. Впрочем, читатели этого не замечают. Очень уж не похоже слово Эн-Сарид на традиционный Назарет. . .

И снова загадочная запись: «Акельдама — поле крови». Теперь уже с ссылкой на Ренана.

Выписки из Ренана и Фаррара. Ссылки на Ренана и Фаррара.

Что искал в этих книгах Михаил Булгаков? И что находил?

Имя Ренана советским читателям известно.

Филолог и семитолог, историк, блестящий литератор, за свою книгу «Жизнь Иисуса», вышедшую в 1863 году, лишенный кафедры в Коллеж де Франс, впоследствии член

Французской академии. Ренан предпринял попытку прочесть евангелия как исторический документ, а не богом вдохновенное «священное писание». Попробовал извлечь из них некий реальный исторический образ, отбросив мистику и чудеса. «Я критик светский,— писал Ренан,— я полагаю, что никакой рассказ о сверхъестественном событии не может быть дословно верным; я думаю, что из сотни таких рассказов восемьдесят порождаются народною фантазиею; но в то же время я допускаю, что в некоторых отдельных, довольно редких случаях легенда порождается и действительным фактом, получающим лишь фантастическую окраску». Книгу свою Ренан назвал «Жизнь Иисуса», подчеркнув этим, что герой его не Христос, а человек.

Любовно созданный Ренаном образ Иисуса, «великого основателя религии», в замысле булгаковского Иешуа, нищего философа не то из Гамалы, не то из Эн-Сарида, не отразился.

Булгакова Ренан, по-видимому, привлекал самим характером своей критики евангелий, этим стремлением «угадать» («Надо стараться угадывать,— писал Ренан, обращаясь к недостоверным библейским источникам,— угадывать, что в них скрывается, никогда не обольщая себя уверенностью, что вы угадали правильно»). Привлекал прекрасным знанием источников (например, Талмуда) и еще достоинством, которого многие другие солидные авторы не имели: Эрнест Ренан путешествовал по описанным им местам, посетил Сирию, Ливан, Палестину, прошел пешком по дорогам Галилеи, его книга «Жизнь Иисуса» в основном была написана там.

Эту книгу Михаил Булгаков, вероятно, прочел еще в юности. Ренан неоднократно издавался на русском языке. В 1902—1903 году 12-томное собрание сочинений Ренана, разумеется, включавшее «Жизнь Иисуса», вышло в Киеве и стало событием киевской интеллектуальной жизни. Преподаватели Киевской академии относились к этому автору с интересом. Я просмотрела каталог библиотеки Киевской духовной академии. Сочинения Эрнеста Ренана, и в первую очередь «Жизнь Иисуса», были представлены в этой библиотеке многочисленными изданиями на русском, французском и немецком языках.

Ф.-В. Фаррар писатель совершенно другого рода. Имя его забыто в России и вряд ли всплыло бы в работе современного литературоведа, если бы не эта неожиданная причастность его к замыслу Михаила Булгакова. Ренан был писатель светский. Фаррар — церковник и богослов, капел-

лан английской королевы Виктории. Его книга была написана через десять лет после «Жизни Иисуса» Ренана и названа так же демонстративно и полемично: «Жизнь Иисуса Христа».

Книга Фаррара была направлена против сочинений Д.-Ф. Штрауса и Эрнеста Ренана, главным образом против Ренана, стремительно завоевывавшего огромную популярность, была ответом богословской литературы Штраусу и Ренану — попыткой спасти евангельскую легенду от весьма чувствительных ударов, наносимых религии рационалистической критикой XIX века.

Пропагандист умный и целеустремленный, Фаррар в этой книге прямо не полемизирует с критикой евангелий (прямо своих оппонентов он называет только в предисловии), предпочитая непосредственное, как бы независимое изложение событий,— но изложение в полном соответствии с каноном евангелий, чрезвычайно подробное, оснащенное привлечением обширнейших источников, не меньшим, чем у Ренана, знанием древних текстов, археологии, географии и этнографии. Палестину — через десять лет после Ренана — Ф.-В. Фаррар посетил, и это тоже обогатило его повествование.

Надо иметь в виду, что за всей этой кажущейся объективностью повествования Фаррара, за спокойным, даже доброжелательным тоном опытного проповедника просвечивала тщательно скрываемая яростная тенденциозность, наступательная религиозная нетерпимость, лицемерие и поповство. Но информация в книге была обширной. В ней фактически сведено все, что церковь разрешала привлечь к биографии Иисуса Христа, все, что не противоречило бы освященному церковью, официальному образу. И написана книга была живо, красочно, живописно.

Аналогичного сочинения православная церковь не имела, англиканство близко к православию, и книга Фаррара стала в России, так сказать, рекомендованным чтением. Она неоднократно переводилась и полностью, и в сокращенном варианте, выдержала множество изданий. В пору детства Булгакова была едва ли не в каждой семье (если иметь в виду те интеллигентные и полуинтеллигентные семьи, в которых детям давали христианское воспитание). Короче, это был источник простейший, еще более доступный, чем Ренан.

Фаррар написал свою книгу после Ренана, но Булгаков, вероятно, прочел сначала Фаррара (в детстве), а Ренана потом (в юности). Эти две столь противоположно разные

и тем не менее прочно связанные между собою книги были, как свидетельствуют рукописи Булгакова, под рукой у писателя все двенадцать лет его работы над «древними» главами романа «Мастер и Маргарита». Он открывал для себя все новые источники, но к этим возвращался неизменно.

Фаррар, по-видимому, привлекал Булгакова конкретностью описаний и тем, что я назвала бы «красочностью» зрения (Ренан при всех достоинствах его литературного стиля равнодушен к цвету, почти бескрасочен).

У Фаррара Булгаков нашел «полосатую» ткань, которой крыли свои шатры богомольцы. Описание Гефсимании в лунную ночь — с густыми тенями вековых маслин и трепетом лунного света на траве полян. (Пасхальная ночь — лунная; Иешуа казнен в канун пасхи, а пасха приурочивается к весеннему полнолунию.) Фаррар уверял, что посетил «эту местность» «в это именно время и в тот самый час ночи».

И рассказ о дороге на Гефсиманию — дороге, которую у Фаррара проходит Иисус со своими учениками, а у Булгакова — спешащий на любовное свидание Иуда из Кириафа. Через городские ворота (Булгаков назвал их Гефсиманскими), через «кедронский поток» и затем вверх (Фаррар: «и затем вверх, на зеленую, тихую отлогость за ним»; Булгаков: «Дорога вела в гору, Иуда подымался, тяжело дыша. . .») — в масличное имение.

«Самое название Гефсимания,— поясняет Фаррар,— означает жом масличный, и она названа была так, несомненно, от жома для выжимания маслин, собираемых с многочисленных дерев. . .» В романе «Мастер и Маргарита»: «Через некоторое время мелькнул на левой руке у Иуды, на поляне, масличный жом с тяжелым каменным колесом и груда каких-то бочек. В саду никого не было. Работы закончились на закате». . .

У Фаррара эта лунная ночь — пугающая, вызывающая «невольный страх» — нема. В ней царит «торжественная тишина безмолвия». У Булгакова — влекущая влюбленного Иуду — она прекрасна, полна густых ароматов и озвучена гремящими хорами соловьев. . .

В книге Фаррара Булгакова заинтересовало описание дворца Ирода Великого, особенно той площадки (у Фаррара: «между двумя колоссальными флигелями из белого мрамора»; у Булгакова: «между двумя крыльями дворца Ирода Великого»), где Понтий Пилат вершил свой суд. В описании Фаррара это «открытое пространство», которое

«было вымощено мозаикой и снабжено фонтанами», украшено «скульптурными портиками и разноцветного мрамора колоннами», и были здесь «зеленые аллеи, в которых находили для себя приятное убежище целые стаи голубей».

Вот отсюда вошли в роман «мозаичные полы» и «фонтаны» («На мозаичном полу у фонтана уже было приготовлено кресло, и прокуратор, не глядя ни на кого, сел в него и протянул руку в сторону»). И «голуби у Пилата» отсюда. Голуби понадобились Булгакову дважды — оба раза чтобы создать ощущение наступившей тишины. «...Полное молчание настало в колоннаде, и слышно было, как ворковали голуби на площадке сада у балкона...» И после грозы: «Фонтан совсем ожил и распелся во всю мочь, голуби выбрались на песок, гулькали, перепрыгивали через сломанные сучья, клевали что-то в мокром песке».

По выражению Фаррара, с этой площадки «открывался великолепный вид на Иерусалим». И самое расположение этой высоко вознесенной над городом площадки Булгаков также использовал — чтобы с края балкона, с верхней террасы сада развернуть странную, обольстительную и тревожную панораму ненавидимого прокуратором города.

Но «открытое пространство» превратил в «крытую колоннаду», или «балкон» (сделал выписки из ряда источников о другом архитектурном сооружении древнего Иерусалима — храме — и все упоминания «колоннад» и «крытых колоннад» отметил). А «скульптурные портики» Фаррара обернулись так привлекавшей Булгакова скульптурой, характерной для римлянина Пилата, но древней иудейской столице, кажется, не присущей.

В книге Фаррара Булгаков нашел и описание одежды в древней Иудее.

Белый «кефи» (платок, какой и теперь носят арабы) на голове; голубой «таллиф», или плащ; под ним длинная рубаха; сандалии. Так у Фаррара одет Иисус — чисто, красиво, благостно. Волосы «ниспадают на плечи». «Лицо его светится свежестью и прелестью юности».

В таком роде у Булгакова одеты Иешуа, Левий Матвей, Иуда из Кириафа...

Впрочем, строго говоря, у самостоятельно строящего свои образы Булгакова так одет — чисто и празднично — только один персонаж — Иуда из Кириафа: «в белом чистом кефи, ниспадавшем на плечи, в новом праздничном голубом таллифе с кисточками внизу и в новеньких скри-

пящих сандалиях». Ибо у Булгакова красив Иуда: «молодой красавец», «горбоносый красавец»... А Иешуа мы видим таким: «...и поставили перед прокуратором человека лет двадцати семи. Этот человек был одет в старенький и разорванный голубой хитон. Голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба, а руки связаны за спиной». У него «обезображенное побоями лицо». Сандалии его «стоптаны». Таллифа на нем нет, только рубаха — «хитон».

Хитон упоминается в одном из евангелий — евангелии от Иоанна: стражники, бросая жребий, делят последнюю одежду распятого, в том числе хитон. У Фаррара эта дележка одежды казнимого описана подробно. У Булгакова одежду не делят совсем: у булгаковского Иешуа нечего делить. «Крысобой, брезгливо покосившись на грязные тряпки, лежащие на земле у столбов, тряпки, бывшие недавно одеждой преступников, от которой отказались палачи...»

В «кефи» и «таллиф» одет и Левий Матвей. Но кефи его лишен даже эпитета «белый». Его таллиф — «истасканный в скитаниях», «из голубого превратившийся в грязно-серый». Понтий Пилат у Булгакова видит Левия таким: «Пришедший человек, лет под сорок, был черен, оборван, покрыт засохшей грязью, смотрел по-волчьи, исподлобья. Словом, он был очень непригляден и скорее всего походил на городского нищего, каких много толчется на террасах храма или на базарах шумного и грязного Нижнего Города».

Нечего и говорить, что на изображенных Фарраром апостолов «с честными и открытыми лицами» он нимало не похож. Разве что на «Иуду из Кариота», единственного, кому в окружающей Иисуса толпе Фаррар решительно отказал в привлекательной внешности.

* * *

Но что же такое «Акельдама» и зачем Булгаков так тщательно выписывает это загадочное слово и из Фаррара, и из Ренана? В Новом завете «Акельдама» упоминается лишь однажды, но с тем же туманным пояснением: «поле крови»...

В романе «Мастер и Маргарита» у ног Пилата лужа пролитого вина. Густого красного вина, так похожего на кровь. «У ног прокуратора простиралась неубранная красная, как бы кровавая, лужа и валялись осколки разбитого

кувшина. Слуга, перед грозою накрывавший для прокуратора стол, почему-то растерялся под его взглядом, взволновался от того, что чем-то не угодил, и прокуратор, рассердившись на него, разбил кувшин о мозаичный пол, проговорив...»

Этот образ возникает уже в самой первой редакции «евангелия от Булгакова» — в черновой тетради 1928 или 1929 года, на разорванных страницах которой можно прочесть: «...я видел, как надменный Пилат не сумел сдержать себя. ⟨Он?⟩ резко двинул рукой, опрокинул чашу с орди⟨нарным вином?), при этом расхлопал ⟨чашу? кувшин?⟩ вдребезги [1] и руки...» ...обагрил? забрызгал? Что-то произошло с руками Пилата, когда он опрокинул чашу с этим красным, как кровь, вином...

Перед ужином Пилата с Афранием лужа затерта. «Красная лужа была затерта, убраны черепки...» Но Пилат ее видит по-прежнему. В час сумерек, когда «тени играют свою игру», он останавливается и начинает «бессмысленно глядеть в мозаику пола, как будто пытаясь прочесть в ней какие-то письмена».

Эта лужа останется с ним навсегда в его фантастическом двухтысячелетнем сне среди скал: «У ног сидящего валяются черепки разбитого кувшина и простирается невысыхающая черно-красная лужа».

Образ-символ, подобно Саардамскому Плотнику в «Белой гвардии» или елке в «Днях Турбиных». Образ, для которого Булгаков так настойчиво подбирал название «густого красного вина». И аналогии в христианских преданиях искал для него же. Не нашел. У Фаррара, как и у Ренана, «поле крови» связано с именем Иуды, с судьбой Иуды: так называли некий участок земли, поле, будто бы купленное за кровавые сребреники Иуды.

Но для созданного Булгаковым Иуды это подробность была не нужна. Над Иудой в романе Булгакова — над не ведающим, что содеял, молодым красавцем из города Кириафа, одержимым страстью к деньгам,— возмездие совершается и заканчивается в тот самый момент, когда его поражает нож... Может быть, поэтому его лицо через мгновение после смерти представляется смотрящему на него «белым, как мел, и каким-то одухотворенно краси-

---

[1] М. О. Чудакова, полагаю, ошибочно, читает здесь: «расхлопал... вино» («Памятники культуры». Ежегодник. М., 1977, с. 96), тогда как у Булгакова слово «расхлопать» явно относится к посуде, а не к ее содержимому (ср. в «Белой гвардии»: «У нас он начал с того, что всю посуду расхлопал. Синий сервиз. Только две тарелки осталось»).

вым». «Бездыханное тело лежало с раскинутыми руками. Левая ступня попала в лунное пятно, так что отчетливо был виден каждый ремешок сандалии». И гремящий соловьями, лунный Гефсиманский сад простирается над ним... С Иудой — всё. Его не будет даже на великом балу у Сатаны.

А кровавая лужа останется у ног Пилата, хотя подтверждения для нее ни у Фаррара, ни у Ренана Булгаков не найдет. Ненавистное бессмертие, совесть, отягченную сознанием непоправимо содеянного, суд и возмездие в самом себе у Булгакова несет Пилат.

В обширных фондах евангелистики Булгаков искал то, что нужно было ему, и брал то, что нужно было ему. Он работал над источниками не как исследователь, а как художник — ища истину образа, а не истину событий... Впрочем, о какой истине событий может идти речь в полной противоречий и неувязок, тысячу раз недостоверной евангельской легенде?

Так вот, неоконченную рукопись «романа о дьяволе» Булгаков бросил в огонь в начале 1930 года.

Положа руку на сердце — только под давлением внешних бед, в минуту отчаяния? Или еще потому, что в глубине души рукопись не удовлетворяла его — не отвечала тому предчувствию величия и гармонии, тому «гулу» интонации и ритма, которые жили в нем?

В 1931 году Булгаковым начата новая тетрадь — она сохранилась: «Черновики романа, часть I, 1929—1931 год». В ней — новый текст сатирической главы о литераторах «Дело было в Грибоедове». Глава не окончена...

Еще одна тетрадь того же года, следующая. И снова — «Дело было в Грибоедове». Глава опять переписывается. Новые подробности. Фиолетовые чернила. Развивается тот же сатирический роман, сатирическое обозрение, роман о дьяволе.

И вдруг... С чистой страницы, далее — совсем другие чернила, расплывчатые, синие, бумага промокает, писать можно только на одной стороне листа,— в верхнем правом углу запись: «Помоги, Господи, кончить роман. 1931 г.» И — размашисто, стремительно, вдохновенно — три странички набросков, озаглавленных так: «Полет Воланда»... Летящее слово «Полет», летящие штрихи над буквами *П* и *т*...

«— Об чем волынка, граждане? — спросил Бегемот и для официальности в слове «граждане» сделал ударение на «да». — Куда это вы скакаете?»

Отдельная реплика: «Кота в Бутырки? Прокурор накрутит вам хвосты». Не исключено, что Бегемоту эта реплика и принадлежит.

Отрывок текста, озаглавленный так: «Свист»,— черновой набросок эпизода, который войдет в 31-ю главу («На Воробьевых горах») романа «Мастер и Маргарита».

«...и стая галок поднялась и улетела.

— Это свистнуто,— снисходительно заметил Фагот,— не спорю — свистнуто! Но откровенно говоря, свистнуто неважно.

— Я не музыкант,— отозвался Бегемот и сделал вид, что обиделся.

— Эх, ваше здоровье! — пронзительным тенором обратился Фагот к Воланду,— дозвольте уж мне, старому регенту, свистнуть.

— Вы не возражаете? — вежливо обратился Воланд к Маргарите и ко мне.

— Нет, нет, — счастливо вскричала Маргарита, — пусть свистнет! Прошу вас! Я так давно не веселилась!

— Вам посвящается,— сказал галантный Фагот и предпринял некоторые приготовления. Вытянулся, как резинка, и устроил из пальцев замысловатую фигуру. Я глянул на лица милиционеров, и мне показалось, что им хочется прекратить это дело и уехать.

Затем Фагот вложил фигуру в рот. Должен заметить, что свиста я не услыхал, но я его увидел. Весь кустарник вывернуло с корнем и унесло. В роще не осталось ни одного листика. Лопнули обе шины в мотоциклетке, и треснул бак. Когда я очнулся, я видел, как сползает берег в реку и в мутной пене плывут (неразб.) лошади. Всадники же сидят на растрескавшейся земле группами.

— Нет, не то, — со вздохом сказал Фагот, осматривая пальцы,— не в голосе я сегодня.

— А вот это уже и лишнее, — сказал Воланд, указывая на землю, и тут я разглядел, что человек с портфелем лежит, раскинувшись, и из головы у него течет кровь.

— Виноват, мастер, я здесь ни при чем. Это он головой стукнулся об мотоциклетку.

— Ах, ах, бедняжка, ах,— явно лицемерно заговорил весельчак Бегемот, наклоняясь к павшему,— уж не осталась бы супруга вдовою из-за твоего свиста.

— Ну-с, едем!»

Еще фраза: «Нежным голосом завел Фагот: «Черные скалы, мой покой...»

И последняя: «Ты встретишь там Шуберта и светлые утра».

Описания полета Воланда здесь нет. Полет («Ну-с, едем!») только обещан. И сюжетную подробность — попытку схватить Воланда и его спутников в прощальный час (отсюда милиционеры, мотоциклетка, всадники, человек с портфелем) — Булгаков в романе не использует.

Это — набросок. Я бы сказала, музыкальный набросок. Несколько музыкальных фраз к роману «Мастер и Маргарита».

Как слышны здесь интонации будущего романа! Интонации Бегемота и Фагота. Живой и страстный голос Маргариты. (Один из исследователей романа писал: «А в июле 1934 года, размечая главы теперь уже романа, М. Булгаков вводит в сюжет еще одно действующее лицо — Маргариту» [1]. Но вот она — в рукописи 1931 года.) И рядом с нею некто очень важный для автора, очень близкий автору — «я»: «...свиста я не услыхал, но я его увидел».

Имени «Мастер» еще нет — «мастером» Фагот называет здесь Воланда. Имя своего героя — «Мастер» — Булгаков найдет лишь в 1934 году, а до тех пор будет называть его в планах романа Фаустом, в тексте романа — поэтом. Но для автора в 1931 году этот персонаж уже существует.

И песня Шуберта «Приют» (« Черные скалы...») войдет в роман. Правда, там ее будет петь не тенор Фагота, а напоминающий о Воланде бас («...откуда-то издалека послышался тяжкий, мрачный голос, пропевший: «...скалы, мой приют...» — и Варенуха решил, что в телефонную сеть откуда-то прорвался голос из радиотеатра»). И «покой» — «Ты встретишь там Шуберта и светлые утра» — Воланд обещает герою уже здесь.

Уже виден абрис Воланда: не одинокий Хромой бес, не искушающий и провоцирующий Мефистофель — булгаковский Воланд, могущественный, равнодушный и снисходительный, в сопровождении своей свиты.

...А над Москвой по-прежнему каждый год, как тысячи лет над тысячами других городов, в мае и июне бушевали грозы. Они волновали Булгакова, чудовищные весенние грозы, тысячи лет поившие суеверие и фантазию, рождавшие страх перед природой и чувство единения с ней. В их восхитительной, пугающей, колдовской силе открывалась нестерпимая глубина, черные кони летели навстречу грозовой туче, и, тесня сатирическую фантасмагорию воображения, подчиняя, поглощая ее, перед писателем вставали образы огромных обобщений — непостижимой красоты женщина, и некто могущественный, как самая смерть, и третий, влекущий как воплощение творчества.

В рукописи романа Булгаков иногда проставлял даты. Одна из них — 21 июня 1935 года — имеет ремарку: «В грозу».

---

[1] Вулис А. Послесловие к роману «Мастер и Маргарита». «Москва», 1966, № 11, с. 128.

И ночи неистового весеннего полнолуния влекли писателя. В такие ночи, подобно явлению Мастера в зеленоватом платке лунного света, особенно легко приходил Гоголь. Наивно-торжественный, немножко старомодный, невероятно близкий. С его влюбленностью в эти теплые светлые ночи, с его то жутковатой, то смешной чертовщиной южнорусского фольклора. И вечной казалась волшебная майская ночь, в которой пляшут прозрачные русалки. «Всмотритесь в нее: с середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий... А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь!» И не кончалась фантастическая июньская ночь, в которой Хома Брут, замирая от ужаса и непостижимого наслаждения, скакал с загадочным всадником на спине.

Соединялись, сплетались, смешивались образы страшно-прекрасных гоголевских ведьм, которые могут заставить влюбленного парня целую ночь скакать по полям и лугам, и по-гоголевски ошеломляющая, веселая реальность чертовщины («У нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре,— все ведьмы»,— говаривал философ Тиберий Горобець), и образы мировой демонологии — средневековые преданья о ведьмах, летящих на шабаш, намазавшись волшебной мазью, черные грозовые кони древнегерманского бога Во́тана, превращенного христианской религией в дьявола, но и в демонском своем обличье сохранившего своих черных коней, и черные во́роны — его атрибут.

Эти вороны — атрибутом Воланда — пройдут сквозь несколько редакций романа. В рукописи 1934 года Воланд летит весь в черном бархате, с тяжелым мечом на боку, а на плече у него «мрачный боевой черный ворон»... В рукописи 1936 года в описании этого же последнего полета: «Конвой воронов, пущенных, как из лука, выстроившись треугольником, летел сбоку, и вороньи глаза горели золотым огнем». Позже воронов Булгаков уберет. А кони останутся. Черные кони Воланда — черные кони Вотана — черные кони Мефистофеля («И кони вороные под попоной озябли, застоялись и дрожат».— «Фауст» Гёте) [1]. Кони

---

[1] Здесь и далее не могу отказаться от удовольствия цитировать Гёте в переводе Пастернака. М. Булгаков, судя по немецкому тексту эпиграфа в черновике, обращался к оригиналу.

пытающейся спасти своего возлюбленного королевы Марго...

Складывалась, вбирая и преодолевая образы мировой литературы и образы великой музыки — Гоголя, Гёте, Вагнера, Гуно,— булгаковская демонология, новая, ироническая и зримая, демонология, призванная сатирой, освещенная размышлениями о смысле жизни, о смысле любви и творчества.

* * *

У булгаковского Воланда как литературного героя родословная огромна. Образ сатаны привлекал великих художников. Вырастал до огромных философских обобщений в сочинениях Мильтона, Гёте, Байрона, был наполнен неистовой лирической силой в поэме Лермонтова «Демон», стал толчком для прекрасных произведений М. Мусоргского, Ш. Гуно, А. Бойто, Г. Берлиоза, Ф. Листа, воплотился в великих созданиях живописи и скульптуры. Демон, дьявол, сатана, Вельзевул, Люцифер, Асмодей, Мефистофель...

Более всего Воланд Михаила Булгакова связан с Мефистофелем из «Фауста» Гёте, разумеется. Связан осознанно, подчеркнуто и полемично. Связь эта закреплена эпиграфом к роману «Мастер и Маргарита», сначала выписанным по-немецки: «Ein Teil fon jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft», потом переведенным на русский: «... так, кто ж ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» [1]. Источник эпиграфа Булгаков указал: Гёте, «Фауст».

Но вначале — первым толчком для этого необыкновенного замысла — был все-таки не Гёте. Вначале была музыка, источник простой и поэтичный — опера Шарля Гуно «Фауст», написанная на сюжет «Фауста» Гёте и поразившая Булгакова в детстве — на всю жизнь.

Эта опера — чудо мелодичности, простоты, праздничности чувств и жизнеутверждения — была очень популярна в начале века. В Киеве ее ставили постоянно. Семейная традиция утверждает, что в детские и юношеские годы Булгаков слушал эту оперу пятьдесят раз.

Любимые мелодии для него были связаны здесь с партией Валентина. (Они особенно слышны в «Белой гвардии», но и в повести «Тайному другу» также, там они

---

[1] Перевод этих строк, по-видимому, сделан Булгаковым.

являются герою во сне: «На пианино над раскрытыми клавишами стоял клавир «Фауста», он был раскрыт на той странице, где Валентин поет.— «И легкое не затронуто?» — «О, какое легкое?» — «Ну, спой каватину». Он запел. От парового отопления волнами ходило тепло, сверкали электрические лампы в люстре, и вышла Софочка в лакированных туфлях. Я обнял ее. Потом сидел на своем диване и вытирал заплаканное лицо. Мне захотелось увидать какого-нибудь колдуна, умеющего толковать сны. . .»)

Но еще большее место в воображении Булгакова занимал Мефистофель. Специалисты говорят, что главная героиня этой оперы — Маргарита, хотя опера называется «Фауст», что в некоторых странах, в Германии, например, она даже шла под названием «Маргарита». Для Булгакова главным героем этой оперы был Мефистофель.

Послушаем, как звучит фрагмент из оперы в «Театральном романе» (в повесть «Тайному другу» он тоже включен). Отчаявшийся Максудов, собираясь застрелиться (тут, надо думать, аналогия с Фаустом, приготовившим себе яд), лежит на полу возле керосинки с украденным револьвером в руке, когда в звучании доносящейся откуда-то из-под пола оперы «Фауст» к нему является — в виде оперного Мефистофеля — московский редактор Рудольфи:

«Я приложил дуло к виску, неверным пальцем нашарил собачку. В это же время снизу послышались очень знакомые мне звуки, сипло заиграл оркестр, и тенор в граммофоне запел:

Но мне бог возвратит ли все?!

«Батюшки! «Фауст»! — подумал я.— Ну, уж это, действительно, вовремя. Однако подожду выхода Мефистофеля. В последний раз. Больше никогда не услышу».

Оркестр то пропадал под полом, то появлялся, но тенор кричал все громче:

Проклинаю я жизнь, веру и все науки!

«Сейчас, сейчас,— думал я,— но как быстро он поет. . .»

Тенор крикнул отчаянно, затем грохнул оркестр.

Дрожащий палец лег на собачку, и в это мгновение грохот оглушил меня, сердце куда-то провалилось, мне показалось, что пламя вылетело из керосинки в потолок, я уронил револьвер.

Тут грохот повторился. Снизу донесся тяжкий басовый голос:

— Вот и я!

Я повернулся к двери.

...Дверь распахнулась, и я окоченел на полу от ужаса. Это был он, вне всяких сомнений. В сумраке в высоте надо мною оказалось лицо с властным носом и разметанными бровями. Тени играли, и мне померещилось, что под квадратным подбородком торчит острие черной бороды. Берет был заломлен лихо на ухо. Пера, правда, не было. Короче говоря, передо мною стоял Мефистофель».

В этом отрывке Фауст ни разу не назван по имени. Оперный Фауст для Булгакова не Фауст, а тенор, который даже не поет, а кричит.

И в «Записках юного врача» звучит фраза из арии Фауста — в рассказе «Полотенце с петухом», именно в том месте рассказа, где молодой врач впервые видит свою будущую больницу: «Я содрогнулся, оглянулся тоскливо на белый облупленный двухэтажный корпус, на небеленые бревенчатые стены фельдшерского домика, на свою будущую резиденцию — двухэтажный, очень чистенький дом с гробовыми загадочными окнами, протяжно вздохнул. И тут же мутно мелькнула в голове вместо латинских слов сладкая фраза, которую спел в ошалевших от качки и холода мозгах полный тенор с голубыми ляжками: «...Привет тебе... при-ют свя-щенный...»

И имени Фауста — тоже нет.

Образ доктора Фауста — для Булгакова очень важный образ — связан для него с трагедией Гёте, а никак не с оперой Гуно. Фауст Гуно для Булгакова — тенор, оперная партия, не больше. Мефистофель — совсем другое дело. Думаю, если бы это было во власти Булгакова, он бы оперу Гуно назвал «Мефистофель».

Отмечу, что такое восприятие оперы Гуно принадлежит не только Булгакову. Так ее воспринимал и другой большой художник — Федор Шаляпин. В своей автобиографической книге «Маска и душа» Шаляпин рассказал, как пятнадцатилетним подростком впервые в жизни услышал и увидел оперу «Фауст». В ней была «благороднейшая любовь» Фауста, была «наивная и чистая» любовь Зибеля. Но потрясением для юного Шаляпина было не это. Его поразил Мефистофель, роль, которая потом стала его страстью, его успехом и неудовлетворенностью, которую он пел, по его словам, «сорок лет подряд во всех театрах мира».

В пору детства и юности Булгакова Шаляпин в Киеве пел не раз, и непременно — в каждый свой приезд — в «Фаусте». Слушал ли Булгаков Шаляпина — Мефистофе-

ля? Известно, что добывать билеты на шаляпинские спектакли было невероятно трудно. Ночные очереди у театральных касс, бешеные цены у барышников. Но известно и то, что в дни гастролей Шаляпина Киевский оперный театр становился резиновым: в три яруса были заполнены ложи, битком — студенческая галерка, за кулисами толпились артисты и рабочие сцены, причем и тех и других оказывалось гораздо больше, чем числилось на службе в театре. На спектакли все-таки попадали, и, конечно, не только по бешеным ценам барышников.

Думаю, из пятидесяти посещений Михаилом Булгаковым, гимназистом и студентом, оперных спектаклей «Фауста» по крайней мере одно, а может быть, и два или несколько пришлось на гастроли Ф. И. Шаляпина. И след этого в романе «Мастер и Маргарита» есть.

Процитирую воспоминания художника М. В. Нестерова:

«Шаляпин чаще и чаще стал бывать в Киеве... Вскоре состоялся бенефис артиста. Я был на нем. Шел «Фауст»... Шаляпин был исключительно прекрасен. Никогда не забуду сцены, когда Мефистофель является на площади перед церковью, куда вошла Маргарита. Это появление, истинно трагическое, проведено было так ново, так неожиданно, гениально. Мефистофель, одетый в черное, в черный, дивно облегающий гибкую фигуру плащ на оранжевой, огненной подкладке...» [1]

В романе «Мастер и Маргарита» буфетчику из Варьете Воланд виден так: «Черный маг раскинулся на каком-то необъятном диване... Как показалось буфетчику, на артисте было только черное белье и черные же востроносые туфли».

Мефистофель, «одетый в черное»... Шаляпинское черное трико, позволяющее плащу «дивно облегать» гибкую фигуру. Шаляпинские «востроносые», одного цвета с чулками, туфли. И главное — плащ Шаляпина: «Буфетчик не знал, куда девать глаза... Вся большая и полутемная передняя была загромождена необычными предметами и одеянием. Так, на спинку стула наброшен был траурный плащ, подбитый огненной материей...»

Правда, со временем шаляпинский грим, костюм, шаляпинская трактовка образа сами становились в какой-то мере традицией. Булгаков слушал всех, кто пел эту партию

---

[1] Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959, с. 252.

в Киеве в 900-е и 910-е годы, и знаменитого Льва Сибирякова, чей портрет и автограф хранил,— артиста петербургского (Мариинского) оперного театра, много певшего в Киеве; и любимца киевской публики Платона Цесевича, обладателя могучего и красивого баса; в 20-е и 30-е годы «Фауст» шел и в Москве и в Ленинграде, и всех замечательных исполнителей роли Мефистофеля Булгаков слушал...

Есть и другие реминисценции оперы «Фауст» в романе «Мастер и Маргарита». (Ну хотя бы эта: «Без страха пей, в ней яда уж нет!» — с этими словами оперный Мефистофель протягивает Фаусту чашу, в которую только что налит яд. В романе «Мастер и Маргарита» Воланд «быстро приблизился к Маргарите», поднес ей чашу, в которой алая кровь, «и повелительно сказал:

— Пей!

У Маргариты закружилась голова, ее шатнуло, но чаша оказалась уже у ее губ, и чьи-то голоса, а чьи — она не разобрала, шепнули в оба уха:

— Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья».)

Но связь романа, и прежде всего фигуры Воланда в нем, с трагедией Гёте «Фауст» еще очевидней. Булгаков не скрывает, Булгаков подчеркивает ее.

Едва не вспыхивает в тексте самое имя Мефистофель. «Вы — немец?» — спрашивает Иван Бездомный, впервые столкнувшись с загадочным иностранцем. «Я-то? ..— после некоторого раздумья отвечает Воланд.— Да, пожалуй, немец...» Как не вспомнить: «Затем, что Мефистофель был родом немец...» — в стихотворении Лермонтова «Пир Асмодея».

Дважды упоминается в романе Брокен — тот самый Брокен в горах Гарца, на который Мефистофель водил Фауста в Вальпургиеву ночь.

При первом появлении на страницах романа у Воланда изображение пуделя в руке: черный набалдашник в виде головы пуделя украшает его трость. Правда, атрибуты дьявола изменчивы и зыбки, и вот уже «в лунном, всегда обманчивом, свете» Ивану Бездомному кажется, что под мышкою у «таинственного консультанта» не трость, а шпага. Но символический пудель возникнет снова — «тяжелым в овальной раме изображением черного пуделя на тяжелой цепи», которое повесят Маргарите на грудь как знак ее королевского достоинства на великом балу у Сатаны;

изображением золотого пуделя на подушке, которую кладут ей под ногу... Символ-память, надо думать, о том пуделе, в виде которого приходит к Фаусту Мефистофель у Гёте...

Далее. В первой главе романа «Мастер и Маргарита» Воланд предлагает своим собеседникам папиросы.

«— Вы хотите курить, как я вижу? — неожиданно обратился к Бездомному неизвестный,— вы какие предпочитаете?» — «А у вас разные, что ли, есть?» — мрачно спросил поэт, у которого папиросы кончились. «Какие предпочитаете?» — повторил неизвестный, а затем «немедленно» вытащил из кармана портсигар и предложил Бездомному именно то, что тот пожелал.

Диалог перекликается — осознанно, конечно,— с известной сценой «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» в трагедии Гёте «Фауст»:

«Мефистофель... Какого же вина вам выпить любо? Фрош. Как вас понять? Ваш выбор так велик? Мефистофель. Кто что захочет, и получит вмиг». И «требуемое каждым вино льется в стаканы».

Связь романа «Мастер и Маргарита» с трагедией Гёте разнообразна и глубока. Ее можно проследить в подспудном и внешнем, в главном и второстепенном, в подчеркнутых совпадениях и в решительном противостоянии. Не исключено, например, что такая подробность дьявольщины в романе, как «волшебные деньги», «якобы деньги», летящие из-под купола Варьете на сеансе черной магии денежные бумажки, тоже восходят к Гёте. (Во второй части трагедии Мефистофель, оказавшийся вместе с Фаустом при дворе средневекового императора, вводит бумажные деньги. Смотритель дворца радостно докладывает о нововведении: «Беглянки разлетелись врассыпную. Бумажек не вернуть уж. Первый вал вкатился с улиц в лавочки менял...» А император тотчас начинает оделять этим так легко доставшимся ему богатством придворных: «Шут. В листках волшебных ничего не смыслю. Император. Увы, я дураку их и отчислю. Шут. Вот падают еще. Все это мне? Император. Лови. Будь рад свалившейся казне».)

Правда, у Гёте речь идет о бумажных деньгах вообще, об изобретении бумажных денег — ассигнаций, каковую выдумку он приписывает Мефистофелю, а у Булгакова — чертовщина, липовые деньги, превращающиеся в резаную бумагу или в этикетки с бутылок «Абрау-Дюрсо», как дьявольское золото в черепки у Гоголя...

Но вернемся к параллелям внешним.

Мефистофель Гёте появляется перед Фаустом в средневековой одежде. Сначала — странствующим студентом: «Вот, значит, чем был пудель начинен! Скрывала школяра в себе собака?» Потом — щеголем: «Смотри, как расфрантился я пестро. Из кармазина с золотою ниткой камзол в обтяжку, на плечах накидка, на шляпе петушиное перо. А сбоку шпага с выгнутым эфесом».

Шпага — атрибут Воланда. В первой части романа возникающий мельком (то «в лунном, всегда обманчивом свете», то перед глазами ошеломленного буфетчика: «на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотой рукоятью»). Во второй части шпага при Воланде всегда.

Но одет он иначе. Современный серый костюм (правда, дорогой костюм, даже щегольский, серый берет, перчатки, трость) — при его появлении на Патриарших. Такой же костюм, но черный — на следующее утро, в квартире директора Варьете Степы Лиходеева. «Дивного покроя» фрак и черная полумаска вечером — на сцене театра Варьете... Да ведь по-другому и не может быть!

У Гёте действие происходит в средние века, и Мефистофель одет как современник Фауста. Ведьма, к которой он является вместе с Фаустом, не узнав его, восклицает: «Слепа, простите за прием! Но что ж не вижу я копыта? Где вóроны из вашей свиты?» На что Мефистофель отвечает: «Все в мире изменил прогресс. Как быть? Меняется и бес... С копытом вышел бы скандал, когда б по форме современной я от подъема до колена себе гамаш не заказал».

Воланд тоже одет «по форме современной». В этом несходстве — сходство.

* * *

Самое имя Воланд также восходит к Гёте. Оно возникает в «Фаусте» один-единственный раз: так называет себя Мефистофель в сцене «Вальпургиева ночь», прокладывая себе и Фаусту дорогу на Брокен среди мчащейся туда нечисти.

В переводах «Фауста» на русский язык это имя обыкновенно опускается, заменяется именем нарицательным. Б. Пастернак переводит это место так: «Эй, рвань, с дороги свороти и дайте *дьяволу* пройти!» А. Фет: «Прочь! Видишь, *сам* идет». В известном в конце XIX века переводе Н. Голованова: «Дорогу, чернь! Дорогу *сатане*!» Н. Холодковский, чей перевод до сих пор считается самым точ-

ным стихотворным переводом «Фауста», также заменил имя: «Дорогу! *Черт* идет!» — но в примечании отметил: «В подлиннике: Junker Voland kommt. Voland — одно из имен дьявола в немецком языке». (Курсив мой. — *Л. Я.*)

Автор прозаического и очень внимательного перевода «Фауста» А. Соколовский (СПб, 1902) [1] имя Воланд дал в тексте:

«Мефистофель. Вон куда тебя унесло! Вижу, что надо мне пустить в дело мои хозяйские права. Эй, вы! Место! Идет господин Воланд! Дорогу, почтенная шваль, дорогу!» И в комментарии немецкое «Junker Voland kommt» пояснил так: «Юнкер значит знатная особа (дворянин), а Воланд было одно из имен черта. Основное слово «Faland» (что значило обманщик, лукавый) употреблялось уже старинными писателями в смысле черта». (Булгакова здесь привлекло не только имя Воланд, но и слово «Faland»; в романе «Мастер и Маргарита» оно вспыхивает в главе 17-й, в гуле голосов: «Как фамилия-то этого мага?.. — Во... Кажись, Воланд. А может быть, и не Воланд? Может быть, и не Воланд. Может быть, Фаланд».)

И в «евангельских», и в «демонологических» линиях романа «Мастер и Маргарита» Булгаков предпочитает не придумывать, а подбирать имена, порою лишь обновляя их звучание (Иешуа Га-ноцри, Азазелло). Имя Воланд оказалось такой удачей, что изменять его не пришлось. Почти не связанное в читательском восприятии ни с одним из образов большой литературы и вместе с тем традиционное (точнее, скрыто традиционное) благодаря Гёте, оно чрезвычайно богато звуковыми ассоциациями: в нем слышны имя Вотана, и средневековые имена дьявола — Ваал, Велиал, и даже русское «дьявол»... Единственно, что сделал Булгаков,— заменил в этом имени букву «фау» (V) — на букву «дубль-ве» (W).

В трактовке Булгакова — в романе Булгакова — это имя становится единственным именем сатаны, как бы не литературным, а подлинным. Под этим именем его знает Мастер. Именно так он называет сатану сразу. «Конечно, Воланд может запорошить глаза и человеку похитрее»,— говорит он Ивану, впервые слушая о загадочном происшествии на Патриарших. «Как? — вскрикивает Иван и вдруг догадывается: — Понимаю, понимаю. У него буква «В» была на визитной карточке. . .»

---

[1] Есть основания считать, что с этим изданием Булгаков был знаком.

* * *

Отметим внешнее сходство Воланда еще с одним художественным образом — скульптурой М. М. Антокольского «Мефистофель».

У Антокольского Мефистофель сидит на скале — этаком подобии табурета из двух больших и неровных, положенных одна на другую каменных глыб. Сидит скорчившись, положив кисти рук на поднятое к подбородку колено и подбородок — на кисти рук. Никаких атрибутов черта — ни рогов, ни копыт, разве что завитки волос на месте возможных рожек. Нет даже шпаги или петушьего пера Мефистофеля. Никакой бутафории. Обнаженное тело отнюдь не атлетическое, худое и вместе с тем очень сильное. Он сидит высоко и на мир смотрит сверху, внимательно и равнодушно. В его лице — всезнание, скепсис, мысль.

Скульптура выполнена в белом мраморе. Она находится в Русском музее в Ленинграде; в Третьяковской галерее — копия. Михаил Булгаков эту скульптуру видел.

В романе «Мастер и Маргарита» в такой позе сидит Воланд — «высоко над городом на каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве» (в здании нетрудно узнать «дом Пашкова» в архитектурном ансамбле Библиотеки имени Ленина). Невидимый снизу, но так, что ему город «виден почти до самых краев». Взгляд сверху — взгляд Мефистофеля Антокольского.

«Воланд сидел на складном табурете, одетый в черную свою сутану. Его длинная и широкая шпага была воткнута между двумя рассекшимися плитами террасы вертикально, так что получились солнечные часы... Положив острый подбородок на кулак, скорчившись на табурете и поджав одну ногу под себя, Воланд не отрываясь смотрел на необъятное сборище дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг».

Подобие этой позы Воланд занимает и в самом начале романа в час своего первого появления на Патриарших: «...чему-то снисходительно усмехнулся, прищурился, руки положил на набалдашник, а подбородок на руки».

* * *

В этой веренице совпадений с великими образцами нельзя видеть ни подражания, ни влияния. Скорее это игра в сходство, как всегда у Булгакова, осознанная и продуманная. И поэтому в ранних редакциях, расположенных,

казалось бы, во времени ближе к «образцам», совпадений меньше.

Сравните сохранившееся в ранней черновой тетради «романа о дьяволе» описание визита буфетчика к магу. «Хозяин... раскинулся на каком-то возвышении, одетом в золотую парчу, на коей были вышиты кресты, но только кверху ногами. «Батюшки, неужели же и это с аукциона продали?» На хозяине было что-то, что буфетчик принял за халат и что на самом деле оказалось католической сутаной, а на ногах черт знает что. Не то черные подштанники, не то трико. Все это, впрочем, буфетчик рассмотрел плохо. Зато лицо хозяина разглядел. Верхняя губа выбрита до синевы, а борода торчит клином. Глаза буфетчику показались необыкновенно злыми, а рост хозяина, раскинувшегося на этом... ну, бог знает на чем, неимоверным. «Внушительный мужчина, а рожа кривая»,— отметил буфетчик».

Как видите, основная фабула сцены здесь сложилась, и многие подробности подготавливают окончательный текст. Но в портрете «хозяина» больше дьявольщины (глаза «необыкновенно злые»), меньше музыкальности и нескольких деталей «оперного», «шаляпинского» реквизита еще нет.

Зачем Булгаков так тщательно работает над этим сходством Воланда с его предшественниками в искусстве? Затем, надо думать, прежде всего, чтобы Воланд был читателями узнан — непосредственно и сразу. Сошлюсь на воспоминания В. Я. Виленкина, например (в конце 30-х годов Виленкин был завлитом Художественного театра), из которых видно, что Булгакова очень волновало, насколько хорошо *узнается* этот его герой [1].

Дело в том, что в романе Воланда, как правило, не узнают сатирические персонажи. Это один из источников комедийного в романе — то буффонно-комедийного, то горько-комедийного, почти всегда — сатирически-комедий-

---

[1] В. Я. Виленкин слушал булгаковские чтения романа «Мастер и Маргарита» весной 1939 года. Присутствовали П. А. Марков, драматург А. М. Файко с женой (соседи Булгакова) и, как всегда, Елена Сергеевна. Прочитав три главы, Булгаков спросил: «А кто такой Воланд, как по-вашему?» Никто не решился высказать свое мнение вслух. Тогда, по предложению Елены Сергеевны, обменялись записочками. Е. С. написала: «Дьявол», Виленкин угадал: «Сатана». В записочке Файко, увы, значилось: «Я не знаю». Михаил Афанасьевич, рассказывает Виленкин, «подошел ко мне сзади, пока я выводил своего «Сатану», и, заглянув в записку, погладил по голове» (В и л е н к и н В. Я. Незабываемые чтения. «Литературная Россия», 1979, 9 февраля).

ного. Разумеется, Воланда не узнает буфетчик, несмотря на весь этот нагроможденный в передней оперный реквизит. Не узнает конферансье Жорж Бенгальский, не узнает Аркадий Аполлонович Семплеяров и весь — на две с половиной тысячи мест — восторженный зал театра Варьете. Не узнает директор театра Варьете — проснувшийся с похмелья Степа Лиходеев, и насмешливо произнесенная Воландом оперная фраза: «Вот и я!» — не помогает Степе.

(«Незнакомец дружелюбно усмехнулся, вынул большие золотые часы с алмазным треугольником на крышке, прозвонил одиннадцать раз и сказал:

— Одиннадцать! И ровно час, как я дожидаюсь вашего пробуждения, ибо вы назначили мне быть у вас в десять. Вот и я!

Степа нащупал на стуле рядом с кроватью брюки, шепнул:

— Извините...— надел их и хрипло спросил: — Скажите, пожалуйста, вашу фамилию?..

— Как? Вы и фамилию мою забыли? — тут неизвестный улыбнулся». И в улыбке этой, согласитесь, присутствует некая двусмысленность. «Как? Вы и фамилию мою забыли?» — спрашивает тот, чей «низкий, тяжелый голос» только что произнес: «Вот и я!»)

Воланда не узнает образованнейший Берлиоз, председатель МАССОЛИТа и однофамилец композитора Берлиоза, который ровно за сто лет до описанных событий (и именно в 1828 году), потрясенный гётевским «Фаустом», сочинил свои «Восемь сцен из «Фауста», легшие впоследствии в основу знаменитой его оперы-оратории «Осуждение Фауста» — с музыкальными образами Мефистофеля, и Маргариты, и Фауста, с незабываемой скачкой волшебных черных коней, на которых мчатся к пропасти Фауст и Мефистофель...

Увы,— в отличие от знаменитого однофамильца, должно быть,— Михаилу Александровичу Берлиозу, чья жизнь «складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык», ничего не могут подсказать ни намеки на трагедию Гёте, столь насмешливо щедро демонстрируемые Воландом, ни даже предъявленный Воландом портсигар— «громадных размеров, червонного золота» — с дьявольским треугольником на крышке.

«И, право, я удивляюсь Берлиозу!.. — скажет Мастер.— Он человек не только начитанный, но и очень хитрый. Хотя в защиту его я должен сказать, что, конечно, Воланд может запорошить глаза и человеку похитрее».

Воланда в романе узнают только двое — Мастер и Маргарита. Без предъявления инфернального треугольника и других атрибутов власти, еще до того, как видят его. Узнают независимо друг от друга и так согласно друг с другом — должно быть, по тому отблеску фантастики и чуда, которые реют вокруг Воланда и которых так жаждут они оба. («Лишь только вы начали его описывать... я уже стал догадываться...» — говорит Мастер; «Но к делу, к делу, Маргарита Николаевна,— произносит Коровьев.— Вы женщина весьма умная и, конечно, уже догадались о том, кто наш хозяин». Сердце Маргариты стукнуло, и она кивнула головой».) Эта их способность к приятию чуда, так противопоставляющая их Берлиозу, который «к необыкновенным явлениям не привык», сродни их причастности к чуду— к подвигу самоотречения, чуду творчества, чуду любви.

Воланда должен узнать читатель, союзник автора. Роман Булгакова — не аллегория и не детектив. Здесь ничего не нужно разгадывать и расшифровывать. Догадка поражает читателя в тот самый момент, когда Воланд появляется на Патриарших, и уже к концу первой главы сменяется уверенностью. Когда Мастер объясняет Ивану (в главе 13-й): «Вчера на Патриарших вы встретились с сатаной»,— читатель уже давно все знает. Читатель в этом романе стоит рядом с автором, очень близко к Мастеру и Маргарите; его взгляд на будничный, заземленный и бездуховный мир — мир Берлиоза и Степы Лиходеева, Варенухи, Поплавского, Босого, Рюхина, мир стяжательства и себялюбия,— взгляд сверху. Эта выверенная точка обзора — сверху — очень важна в сатирической структуре романа. Ибо «Мастер и Маргарита» — прежде всего сатирический роман.

И другая особенность фигуры Воланда связана с этой игрой — поистине игрой света и теней, то проявляющей, то скрывающей его сходство с образами великого искусства. По замыслу автора, фантастический образ Воланда в романе «Мастер и Маргарита» должен восприниматься как реальность.

Правда, в критике высказывалось мнение, что Воланда надо рассматривать все-таки как аллегорию (даже «аллегорию авторской совести и мудрости»), как символ, иначе можно «поверить в Булгакова как мистика и теософа» [1].

---

[1] Петелин В. В. Родные судьбы. М., 1976, с. 218—222.

Конечно, Булгаков не мистик и не теософ. Булгаков — художник, светлый, бесстрашный, радостный, при всем трагизме многих его страниц. Но фигура Воланда не символ и не аллегория. Читатель знает: можно быть тысячу раз атеистом и не верить ни в бога, ни в черта, но когда входишь в мир романа «Мастер и Маргарита», Воланд существует — могущественный, бездонный и совершенно реальный. Образы Мефистофеля Иоганна Вольфганга Гёте, Мефистофеля Шарля Гуно, Мефистофеля Шаляпина, Мефистофеля Антокольского играют в романе служебную роль: они проступают как бы ликами, в которых Воланд уже являлся искусству; мгновениями его существования в прошлом; свидетельствами свиданий с ним. Свидетельствами, впрочем, несовершенными и, в интерпретации Булгакова, неточными. Ибо фактически ни на кого из своих литературных предшественников булгаковский Воланд не похож.

Вот он сидит в знакомой позе Мефистофеля Антокольского. Но он не обнажен, разумеется. На нем его черная сутана. И длинная шпага его, отсутствующая в скульптуре,— вот она, рядом, воткнутая между рассекшимися плитами террасы так, что получились солнечные часы...

Траурный, с огненной подбивкой шаляпинский плащ небрежно брошен на стул в передней... Всего лишь бутафория, употребленная не по адресу, так и не сослужившая свою службу подсказка...

Но более всего, глубже всего и дерзостнее всего булгаковский Воланд не похож на Мефистофеля Гёте.

У Гёте Мефистофель выступает то как сатана, то всего лишь как один из могущественных духов тьмы. В ранних редакциях «Фауста» были встречи Мефистофеля с сатаной, потом Гёте их убрал, но ощущение, что Мефистофель всего лишь один из духов зла, в трагедии осталось. В «Прологе на небе» Господь говорит Мефистофелю: «Таким, как ты, я никогда не враг. Из духов отрицанья ты всех мене бывал мне в тягость, плут и весельчак». У Булгакова Воланд — сам великий сатана, и сильнее его в лунном, ночном, оборотном мире, в принадлежащем ему мире жестокой справедливости и жестокого возмездия нет никого.

Мефистофель — дух сомнения и неверия. Его пафос — в развенчании всего, что представляется высоким. Может быть, поэтому он вправе сказать о себе: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Он дух отрицания, и нет на свете ничего, что вызвало бы его

симпатии и уважение, что казалось бы ему ценностью нетленной: «Я дух, всегда привыкший отрицать. И с основаньем: ничего не надо. Нет в мире вещи, стоящей пощады, творенье не годится никуда. Итак, я то, что ваша мысль связала с понятьем разрушенья, зла, вреда. Вот прирожденное мое начало, моя среда».

А Воланд? Все, на что обращает свой взгляд Воланд, предстает всего лишь в своем истинном свете. Воланд не сеет зла, не внушает зла. Он всего лишь вскрывает зло, разоблачая, снижая, уничижая то, что действительно ничтожно.

Мефистофель настойчиво, не гнушаясь обманом, доводит свои жертвы до преступления, отягощая их совесть деяниями, которых они не хотели совершать. По неведению Гретхен становится отравительницей своей матери, в бреду безумия убивает своего младенца... Дух-искуситель, Мефистофель где-то в основе своей предатель и лжец, как и все духи искушенья в мировой литературе.

Воланд не лжет, не искушает и потому не предает. В романе «Мастер и Маргарита» никто не совершает грехов по наущению. Свои грехи и свои преступления, большие или малые,— так же, как и свой подвиг,— каждый совершает сам, по собственному побуждению своей души. Правда, весельчак Фагот запускает в театре Варьете денежный дождь. Но уж тратить в буфет эти «якобы деньги» самые догадливые из зрителей бегут сами. Правда, Коровьев же рассказывает Маргарите об одном из «гостей» на великом балу у сатаны: «Как-то раз Азазелло навестил его и за коньяком нашептал ему совет, как избавиться от одного человека, разоблачений которого он чрезвычайно опасался». И совет Азазелло был выполнен без промедления. Но, надо думать, уж очень жаждал «гость» этого совета.

И не слишком верьте Никанору Ивановичу, который «утверждал впоследствии», что «толстая хрустнувшая пачка» денег — взятка, предложенная ему «переводчиком»,— сама вползла к нему в портфель. Очень хотел этого опытный взяточник Никанор, и разве что дьявольская ловкость, быстрота и знание дела («свидетелей действительно не было»), проявленные «переводчиком», превзошли его опыт. Коровьев, правда, подкузьмил, «не те» деньги подсунул. «Брал! — кричит на следствии Никанор.— Брал, но брал нашими советскими! Прописывал за деньги, не спорю, бывало... Но валюты я не брал!»

И провокация с Тимофеем Квасцовым, от имени которого Коровьев звонит в милицию,— того же порядка. Ну, не звонил Тимофей Квасцов. Не звонил потому, что ни слухом, ни духом не знал о подсунутой Коровьевым Никанору валюте. Но с какой радостью позвонил бы наушник и ябедник Квасцов, если б знал. Не своим же, его, Квасцова, голосом плаксиво кричал в трубку Коровьев: «Алло! Считаю долгом сообщить... Говорит жилец означенного дома из квартиры номер одиннадцать Тимофей Квасцов. Но заклинаю держать в тайне мое имя. Опасаюсь мести вышеизложенного председателя». «И повесил трубку, подлец»,— замечает автор. Кто подлец? Коровьев? Или Тимофей Квасцов? Ибо едва пришли из милиции изымать у Никанора крамольную валюту, Тимофей Квасцов вот он — тут как тут:

«В это время Тимофей Кондратьевич Квасцов на площадке лестницы припадал к замочной скважине в дверях квартиры председателя то ухом, то глазом, изнывая от любопытства... А еще через час неизвестный гражданин явился в квартиру номер одиннадцать, как раз в то время, когда Тимофей Кондратьевич рассказывал другим жильцам, захлебываясь от удовольствия, о том, как замели председателя...» Так что читатель начинает сбиваться: может быть, не Коровьев, а Тимофей Квасцов каким-нибудь чудом звонил в милицию? Во всяком случае, ведет он себя так, как будто никакой не Коровьев, а он сам, Тимофей Квасцов, и звонил...

Воланд знает подлинную цену всему: стяжательству, бездуховности и невежеству; теням висельников и убийц на своем великом весеннем балу; рассудочности Берлиоза, навсегда уходящего в небытие, и суетной страсти толпы к зрелищам и деньгам. И находит полное понимание у своей преданной свиты.

Но, в отличие от Мефистофеля и в отличие от другого Демона («И все, что пред собой он видел, он презирал иль ненавидел»), которого Булгаков, как и мы с вами, дорогой читатель, знал наизусть, Воланд признает то редкое, то немногое, что по-настоящему велико, истинно и нетленно. Он знает настоящую цену творческому подвигу Мастера и раскаянию Пилата. Любовь и гордость и поистине королевское чувство собственного достоинства Маргариты вызывают у него интерес, холодную симпатию, уважение, признание. И неприкосновенны для него подвиг Иешуа Га-Ноцри и то не подвластное Воланду, не относящееся к

нему, не касающееся его, что в романе противопоставлено «тьме» и помечено обобщенным названием «свет».

В романе «Мастер и Маргарита» есть одно неясное место, по поводу которого читатели чаще всего задают вопросы. В самом конце, там, где волшебные черные кони несут своих всадников к их цели, описано преображение этих всадников: «На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотой цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом. Он уперся подбородком в грудь, он не глядел на луну, он не интересовался землею под собою, он думал о чем-то своем, летя рядом с Воландом.

— Почему он так изменился? — спросила тихо Маргарита под свист ветра у Воланда.

— Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил,— ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом,— его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого пошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал... Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!»

Что имел в виду Булгаков? Что такое «лишнее» сказал некогда фиолетовый рыцарь, за что был так жестоко наказан? «Мастер и Маргарита» все-таки незавершенный роман, его автор умер, так и не написав последнего слова, и это место, по-видимому, относится к строкам, оставшимся конспективными. Вряд ли Воланд наказывает своего верного рыцаря, чье место непосредственно рядом с ним, за неудачу каламбура. Темно-фиолетовый рыцарь явно наказан за то, что неудачный его каламбур относился к «свету» и «тьме». Воланд не позволяет шуток по поводу «света».

Такого дьявола в мировой литературе до Булгакова действительно не было.

Воланд с его холодным всеведением и жестокой справедливостью порою кажется покровителем беспощадной сатиры, что вечно обращена к злу и вечно совершает благо. Он жесток, как бывает жестокой сатира, и дьявольские шутки его приближенных тоже воплощение каких-то сторон этого удивительнейшего из видов искусств: издевательские провокации и глумливое фиглярство Коровьева, неистощимые штуки «лучшего из шутов» — Бегемота, «разбойничья» прямота Азазелло...

Сатирическое вскипает вокруг Воланда. На три дня (всего лишь в три дня укладывается действие романа) Воланд со своей свитой появляется в Москве — и неистовством сатиры взрезается будничная повседневность. И вот уже стремительно, сплетаясь, как в вихре Дантова ада, несутся вереницы сатирических персонажей — литераторы из МАССОЛИТа, администрация театра Варьете, мастаки из жилтоварищества, театральный деятель Аркадий Аполлонович Семплеяров, гений домовых склок Аннушка, скучный «нижний жилец» Николай Иванович и другие.

Сатирическое расходится вокруг Воланда кругами. Выливается в фантасмагорию сеанса черной магии. Буйствует в «сне Никанора Ивановича», не иначе как пожалованном Никанору на прощанье неугомонным Коровьевым. В пересекающихся пластах фантастической сатиры этого «сна», ни на йоту не реального и вместе с тем реального до последней крупиночки, насмешливо, иронично, оглушающе саркастично все — и самое воплощение метафоры «сиденья за валюту»; и проникновенные речи голубоглазого «артиста» о том, что деньги, необходимые стране, должны храниться в госбанке, а «отнюдь не в теткином погребе, где их могут, в частности, попортить крысы»; и фигуры стяжателей, ни за что не желающих расставаться со своим добром; и ошалелый Никанор, на которого обрушилась вся эта фантасмагория и у которого валюты нет (а впрочем, подлинно ли нет?).

Возникает фельетонный в своей основе, но решенный фантасмагорически образ поющего хором учреждения, заведующий которого, симулянт по части общественной работы, пригласил в качестве руководителя хорового кружка... Коровьева. И обобщенный, в течение долгого времени занимавший Булгакова и, видимо, задуманный им по примеру «органчика» Салтыкова-Щедрина образ «костюма», отлично подписывающего бумаги вместо председателя Зрелищной комиссии Прохора Петровича, обычно в этом костюме находящегося.

В сатирический круг втягивается то, чего не касается или почти не касается Воланд. Иронической фантастикой освещается ресторанный властитель Арчибальд Арчибальдович, внезапно предстающий перед нами вечным флибустьером с пиратского корабля. Коченеет от бессильной зависти к Пушкину поэт Рюхин, прозревая свою тяжкую бездарность.

Воланд и его свита оказываются в роли своеобразного суда, приговор которого скор, справедлив и приводится в

исполнение незамедлительно. «Мне этот Никанор Иванович не понравился. Он выжига и плут. Нельзя ли сделать так, чтобы он больше не приходил?» — раздается низкий голос Воланда. И вот уже оказывается в милиции, а потом в сумасшедшем доме обалдевший от ужаса Никанор. Летит с лестницы кувырком суетливо мечтавший о московской квартире Поплавский. Степа Лиходеев, директор Варьете («Он такой же директор, как я архиерей!» — омерзительно гнусавя, говорит Азазелло), во мгновенье ока вышвырнут в Ялту. Желтеет от ужаса буфетчик («Вы человек бедный... Ведь вы — человек бедный?» — Буфетчик втянул голову в плечи, так что стало видно, что он человек бедный»), когда дребезжащий голос Коровьева выкладывает все о многотысячных сбережениях «бедняги» и даже предрекает час его смерти.

И очистительным огнем, «с которого все началось и которым мы все заканчиваем»,— пожаром «Грибоедова» — довершается литературная сатира в романе с этим самым «Грибоедовым», в котором уютнейше разместился МАССОЛИТ, с его рестораном, «самым лучшим в Москве», с его кассами, путевками и дачами в Перелыгине, с членами МАССОЛИТа, от которых — не случайно, надо думать,— в воображении читателя останется только перечень странных имен: Желдыбин, Двубратский, Бескудников, Квант... да еще Настасья Лукинишна Непременова, «московская купеческая сирота, ставшая писательницей и сочиняющая батальные морские рассказы под псевдонимом «Штурман Жорж».

«Всякий посетитель, если он, конечно, был не вовсе тупицей,— простодушно отмечает автор, представляя нам знаменитый дом в начале романа,— попав в Грибоедова... обращал к небу горькие укоризны за то, что оно не наградило его при рождении литературным талантом, без чего, естественно, нечего было и мечтать овладеть членским МАССОЛИТским билетом, коричневым, пахнущим дорогой кожей, с золотой широкой каймой...»

«...Сладкая жуть подкатывает к сердцу, когда думаешь о том, что в этом доме сейчас поспевает будущий автор «Дон Кихота», или «Фауста», или, черт меня побери, «Мертвых душ»!» — вторит ему наглец Коровьев в одной из последних глав, прежде чем поджечь знаменитый ресторан вместе с не менее знаменитым домом.

Огонь идет по пятам за дьявольскими помощниками Воланда: горит дом на Садовой, горит Торгсин, в котором побывали Коровьев и Бегемот, облюбованный Алоизием

Могарычом дом с подвальчиком Мастера, горит «Грибоедов»... Гётевский Мефистофель тоже называет своей стихией огонь — единственную стихию, противостоящую жизни... В романе «Мастер и Маргарита» огонь не противостоит жизни и добру. В романе Булгакова в огне горят страдания и боль («Гори, гори, прежняя жизнь!» — кричит Мастер. «Гори, страдание!» — вторит ему Маргарита). Горят пошлость, стяжательство, бездуховность и ложь, расчищая дорогу надежде на лучшее.

«— Я помогал пожарным, мессир»,— отвечает Коровьев Воланду, вернувшись с пожара «Грибоедова».

«— Ах, если так, то, конечно, придется строить новое здание.

— Оно будет построено, мессир, — отозвался Коровьев,— смею уверить вас в этом.

— Ну, что ж, остается пожелать, чтобы оно было лучше прежнего,— заметил Воланд.

— Так и будет, мессир,— сказал Коровьев.

— Уж вы мне верьте,— добавил кот,— я форменный пророк».

И становится афоризмом реплика Воланда: «Рукописи не горят»...

Фаустом своего героя Булгаков называет только в черновиках и «разметках» глав (лишь однажды Воланд сопоставляет Мастера с Фаустом: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту...»). Именем Мефистофеля писатель не воспользовался совсем. А вот имя Маргарита для своей героини сохранил.

...С Еленой Сергеевной Шиловской Булгаков познакомился в 1929 году. Она была женой видного советского военачальника и матерью двух маленьких сыновей. Ей было тридцать шесть лет, она была очень хороша собой, и очарование ее заключалось не столько в чертах лица (красивого лица с чуть косящим разрезом глаз) и даже не в изяществе стройной фигуры (изящество и стройность она сохранила до конца своих дней), а в чем-то другом, что, собственно, и составляет очарование женщины,— в ее манере двигаться и говорить, в ее поступках — не больших, а малых, сиюминутных, в движении ее души...

В 1936—1937 годах, когда прекрасный образ Маргариты уже сложился, ее же освещенный иронией, ее шаржированный портрет тех давних дней внезапно и узнаваемо возник на страницах «Театрального романа»:

«В Филину дверь входила очень хорошенькая дама в великолепно сшитом пальто и с черно-бурой лисой на плечах. Филя приветливо улыбался даме и кричал: «Бонжур, Мисси!» Дама радостно смеялась в ответ. Вслед за дамой в комнату входил развинченной походкой, в матросской шапке, малый лет семи с необыкновенно надменной физиономией, вымазанной соевым шоколадом, и с тремя следами от ногтей под глазом... «Филя, вы меня совсем забыли, гадкий!» — тихо восклицала дама. «Нон, мадам, энпоссибль! — рявкал Филя. — Мэ ле заффер тужур!» Дама смеялась журчащим смехом, била Филю перчаткой по руке... Я, вдавившись в клеенчатую спинку дивана и закры-

вая глаза, мечтал... Мне представлялась квартира этой неизвестной дамы. Мне казалось почему-то, что это огромная квартира, что в белой необъятной передней на стене висит в золотой раме картина, что в комнатах всюду блестит паркет. Что в средней рояль, что громадный ков...» Как помнит читатель, время свободно сдвинуто в «Театральном романе»...

Елена Сергеевна увлекалась театром, и с Художественным у нее были давние, не зависимые от Булгакова связи. Она была очень дружна с Ф. Н. Михальским, которого мхатовцы считают прототипом администратора Фили в «Театральном романе»; ее родная и любимая сестра Ольга Сергеевна Бокшанская (вспомните Поликсену Торопецкую в «Театральном романе») была бессменным секретарем Вл. И. Немировича-Данченко. Писателя Булгакова Елена Сергеевна знала задолго до того, как познакомилась с ним (мне говорила впоследствии, что писатель Булгаков поразил ее «Дьяволиадой», поразил «необыкновенностью» своей «Дьяволиады», что запомнила она его с этой повести, вышедшей в 1924 году).

Их дружба вспыхнула и разгорелась быстро, освещенная ее интересом к его творчеству. Она стала бывать в квартире на Большой Пироговской, с счастливой готовностью писала под диктовку Булгакова своим быстрым, твердым, необыкновенно разборчивым почерком. Потом перевезла на Пироговку свой «ундервуд» и перепечатывала под его диктовку же пьесу о Мольере. (На машинке, как и ее сестра Ольга, Елена Сергеевна печатала с детства: машинка стояла в кабинете их отца — податного инспектора в Риге.) Булгаков был очень открыт перед теми, кого любил. Открыт, уязвим, беззащитен. При ней он очень скоро стал размышлять и сочинять, как наедине с собой.

В 1929 году была им написана, правда, неоконченная (а может быть, и не полностью сохранившаяся) повесть с заглавием-посвящением «Тайному другу», предвестие «Театрального романа». Эта повесть начинается так: «Бесценный друг мой! Итак, вы настаиваете на том, чтобы я сообщил вам в год катастрофы, каким образом я сделался драматургом? Скажите только одно — зачем вам это? И еще: дайте слово, что вы не отдадите в печать эту тетрадь даже и после моей смерти». И в тексте это доверительное обращение к женщине «мой друг», «дружок» встречается не раз. Автобиографическая проза Булгакова обретала адрес: она становилась не исповедью вообще, а исповедью — кому-то...

Елене Сергеевне Булгаков делал подарки, глубоко волновавшие ее: он дарил ей свои автографы, свои рукописи. Их она берегла свято и благоговейно. С тех пор — всегда. Существующий ныне архив писателя Михаила Булгакова (разделенный между Пушкинским Домом в Ленинграде и Библиотекой имени Ленина в Москве, но тем не менее цельный) фактически делится на три периода — на три, увы, неравные части. До 1929 года сохранилось мизерно мало. С 1929-го—значительно больше. С 1932 года, когда Елена Сергеевна стала женой писателя, сохранилось почти все: рукописи, черновики, варианты, деловые бумаги, письма...

Прошло три с половиной года, прежде чем им стало ясно, что жить друг без друга они не могут, что они любят друг друга и что это навсегда. Впоследствии Елене Сергеевне было жаль этих трех с половиной лет, как бы выключенных из ее с Булгаковым двойной биографии. Когда я спросила ее (в одну из самых первых наших встреч), когда она вышла замуж за Булгакова, она ответила так: «Мы вместе с 1929 года».

Они поженились в октябре 1932 года. Поселились на Большой Пироговской, в его старой и уже ненавистной ему квартире,— в ожидании, когда будет надстроен кооперативный писательский дом в Нащокинском переулке (улица Фурманова, дом 3). И только в начале 1934 года переехали наконец в эту свою квартиру, последнюю квартиру Булгакова. Младший сын Елены Сергеевны Сережа жил теперь с ними.

Булгаков уже был болен. 1929 год, который в повести «Тайному другу» он назвал «годом катастрофы», оставил свои жестокие следы: писателя изнуряли головные боли и сердечные приступы, потом к ним присоединились страх смерти и страх пространства, в середине 30-х годов Елена Сергеевна старается не отпускать его из дому одного. Все это в медицине имеет название: тяжелый невроз. И наследственная его болезнь — гипертония в почечной форме, унесшая его отца в далеко не преклонном возрасте, — вероятно, уже давала себя знать, еще не сознанная, не названная.

Но Булгаков был счастлив в эти годы. И на фотографиях его видно, что он счастлив. Счастлив, несмотря ни на что. Счастлив вопреки всему. С. Ермолинский, в этом доме бывавший часто, пишет: «Дом их, словно назло всем враждебным стихиям, сиял счастьем. А были, по-

жалуй, одни лишь долги при довольно туманном будущем» [1].

Елена Сергеевна была одержима мыслью вылечить его. Булгаков писал брату в январе 1933 года: «Елена Сергеевна носится с мыслью поправить меня в течение полугода. Я в это ни в какой мере не верю, но за компанию готов смотреть розово на будущее». (В романе «Мастер и Маргарита», в котором так часто солнечными зайчиками вспыхивают ее интонации, кажется, запечатлены ее слова, а может быть, и жест: «Я видел ее вспухшие от дыму и плача глаза, чувствовал, как холодные руки гладят мне лоб. «Я тебя вылечу, вылечу»,— бормотала она, впиваясь мне в плечи. . .»)

Она храбро взяла на себя ведение его дел. Булгаков писал брату в сентябре 1933 года: «Я счастлив тем, что Елена взяла на себя всю деловую сторону по поводу моих пьес и этим разгрузила меня. Я выдал ей нотариальную доверенность на ведение дел по поводу моих произведений. В случае если бы она писала тебе вместо меня, прошу ее сообщения договорные или же гонорарные принимать как мои». На первых порах у нее это не очень-то хорошо получалось. Но эта ее деятельность чрезвычайно нравилась обоим.

Она по-прежнему с радостной готовностью писала под его диктовку пером или на машинке; она обожала его сочинения и умела безудержно хохотать, слушая его устные рассказы — его бесконечно варьирующиеся, непредсказуемые, блещущие фантасмагорической выдумкой и, увы, невосстановимые рассказы-импровизации. С течением времени на дне этих рассказов, как бы на втором плане их, все более накапливалась горечь. Елена Сергеевна звонко смеялась, а в глазах у нее стояли слезы. . .

Она верила в его гений, и, наверно, это было важно, когда пьесы снимались со сцены и проза укладывалась в «красный шифоньер» и круг друзей становился все у́же. . . «Он классик, он давно классик!» — страстно и яростно говорила мне Елена Сергеевна в начале 60-х годов, когда звезда признания Булгакова едва начала всходить. И что-то в этом духе она говорила ему всегда. Мне слышится ее интонация в пьесе «Адам и Ева», в том месте пьесы, где Ева говорит о Ефросимове: «Он гений!» — и Ефросимову: «Ты гений. . .» И за строками романа «Мастер

---

[1] Ермолинский С. О Михаиле Булгакове. «Театр», 1966, № 9, с. 86.

и Маргарита»: «Она сулила славу, она подгоняла его. . .» — тоже просвечивает ее образ.

Изменение в семейном положении Булгакова было отмечено его решительным возвращением к сожженному некогда и все-таки живому для него роману. Теперь писатель видит этот роман в совершенно новом его варианте: в роман входит Маргарита; рядом с ней все отчетливей вырисовывается ее безымянный спутник; не Воланд и Иешуа, а Воланд, Маргарита и «Фауст» (с 1934 года — Мастер) становятся центром романа; история Иешуа и Пилата оборачивается сочинением героя; сатирическая фантасмагория не уходит, но как бы отступает перед другими, значительными образами. Это уже не «роман о дьяволе». Фактически складывается первая редакция собственно романа «Мастер и Маргарита». Хотя само название «Мастер и Маргарита», как помнит читатель, пришло несколько лет спустя.

Булгаков снова начинает роман с встречи на Патриарших. Помечает тетрадь датой: 1932. Две первые главы написаны его рукой, следующая — «Дело было в Грибоедове», последовательно пятая известная нам редакция главы «Дело было в Грибоедове» — рукою Елены Сергеевны.

Очень мешает писателю текущая работа — срочный договор на повесть о Мольере, служба в театре, экранизации, пьесы. . . Но всякий раз, едва сбросив с плеч очередную работу, Булгаков с нетерпением возвращается к роману. В августе 1933 года пишет Вересаеву: «В меня же вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал мазать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман. Зачем? Не знаю. Я тешу сам себя! Пусть упадет в Лету! Впрочем, я, наверно, скоро брошу это».

Но не бросает и, кажется, не собирается бросать. Работает порывисто, много, иногда датирует свою работу, и тогда даты идут одна за другой: 29 октября 1933 года, 31 октября, ночь с 31 октября на 1 ноября, 1 ноября, 2-е, 3-е (вверху страницы заметка: «Луна! Проверить луну»), 4-е, 5-е, 8-е. . . Фантастическое преображение Маргариты, ее встреча с рыжим, известным нам теперь как Азазелло, а тогда его звали Фиелло, ее полет на метле над ночною Москвой, над полями и реками. . . Не удовлетворяет Булгакова описание этого лунного полета, он уничтожает ряд уже исписанных листов. Шабаш — и снова частые даты: 9 ноября 1933 года, 11 ноября, 12-е, вечер 12-го, 13-е, 14-е, 15-е, 16-е. . . В июне 1934 года пишет П. С. Попову: «Я

пишу «Мертвые души» для экрана... Потом начнется возня с «Блаженством». Ох, много у меня работы! Но в голове бродит моя Маргарита и кот и полеты...» И снова частые даты в рукописи: июль 1934 года, август, сентябрь, октябрь...

«Дописать раньше, чем умереть»,— замечает Булгаков на странице, датированной 30 октября 1934 года. Роман вчерне закончен. Сделан набросок заключительной главы (тогда она представлялась Булгакову в виде двух глав: «Ночь» и «Последний путь»). В 1934 и 1935 и 1936 годах Булгаков переписывает заново отдельные главы и перепишет таким образом большую часть их, прежде чем в 1937 году, озаглавив наконец роман «Мастер и Маргарита», снова начнет его заново.

На Елену Сергеевну Маргарита оказалась похожей поразительно. Елена Сергеевна это знала, гордилась этим. В своей манере — сдержанно, не подчеркнуто — гордилась. Для нее это был отблеск фантазии Булгакова, оставленный ей на всю ее последующую жизнь, бессмертный след его любви и его необыкновенной личности.

Помню, однажды она вдруг, стоя у притолоки, прочла мне стихотворение Анны Ахматовой «Хозяйка» (я тогда услышала эти стихи впервые), прочла в каком-то удивительном сочетании гордости и насмешливости, не сказав, что стихи посвящены ей, но так, что не узнать ее в этих стихах было невозможно:

В этой горнице колдунья
До меня жила одна:
Тень ее еще видна
Накануне новолунья.
Тень ее еще стоит
У высокого порога...

Стихи написаны в 1943 году, в эвакуации, в Ташкенте, и связаны с тем, что Ахматова поселилась в комнате, в которой до того жила Елена Сергеевна. (Очень любившая Булгакова Анна Ахматова отлично знала роман «Мастер и Маргарита», неоднократно слушала его в чтении Михаила Булгакова.)

Помню, в другой раз я как-то попала к Елене Сергеевне неожиданно, утром. Она не любила ранних визитов. Но в тот день было какое-то чрезвычайное обстоятельство, кажется, я спешила к поезду, и нужно было какую-то рукопись то ли ей отдать, то ли у нее получить, я позвонила, попросила разрешения прийти и через несколько минут была у нее (звонила из ближайшего автомата). Я была

явно некстати в этот ранний час. В ее всегда идеально прибранной квартире были остатки ночи и сна, сдвинутая ширма посреди комнаты, свернутая постель, начало утренней уборки.. Но на хозяйке (ее нельзя было застать врасплох!) стянутый в тонкой талии, изящный рабочий халатик, изящный фартучек, волосы спрятаны под яркую косыночку, на кистях рук очень милые домашние рукавички, вероятно существующие специально для уборки. В руках щетка. Правда, щетиной вниз. И навсегда запомнившийся мне веселый, многозначительный взгляд, который она не забыла бросить на эту щетку...

В. Я. Лакшин рассказывает: в конце 60-х годов Елена Сергеевна попросила его, работавшего тогда в редакции «Нового мира», представить ее А. Т. Твардовскому; Лакшин договорился с Твардовским и сообщил ей по телефону, что она может приехать. «Она радостно ответила: «Когда?» — «Да сейчас».— «Так ждите меня»,— сказала она и повесила трубку... Прошло пять-семь минут. В дверь постучали. Я поднял глаза над версткой...— рассказывает Лакшин.— На пороге стояла Елена Сергеевна в весеннем черном пальто, в шляпке с легкой вуалью, изящная, красивая, улыбаясь с порога. «Как?! — вскричал я.— На чем же вы...» — «На метле»,— не смутившись ни капли, призналась она и радостно засмеялась моей недогадливости» [1].

Она играла в эту игру охотно и артистично — с теми, разумеется, кто готов был поймать брошенный мяч. А подлинное сходство было совсем в другом. Оно поражало поминутно, не замечаемое ею,— в интонации, жесте, душевном движении. Оно блеснуло в тот утренний час, когда я застала ее с щеткой в руках, и дело было совсем не в щетке. Но этот фартучек на тонкой талии («Она приходила, и первым долгом надевала фартук, и в узкой передней...»). Эта ее деловитая домашняя работа, умелая, легкая, без суеты и одышки, полная смысла и даже очарования в ее руках («Иногда она сидела на корточках у нижних полок или стояла на стуле у верхних и тряпкой вытирала сотни пыльных корешков»). Случалось, дав мне для работы материалы, она садилась рядом — в первой комнате, у тяжелого круглого стола с огромной роскошной настольной лампой — и, «запустив в волосы тонкие, с остро отточенными ногтями пальцы», читала...

---

[1] Лакшин В. Эскизы к трем портретам. «Дружба народов», 1978, № 9, с. 217.

Я познакомилась с Еленой Сергеевной в начале 60-х годов. Она жила на Суворовском, у Никитских ворот, в квартире из двух небольших смежных комнат (окна комнат — на бульвар, окошко кухни — во двор). Чрезвычайно уютной, продуманно,— как все, что она делала,— обставленной квартире, в которой ничто не бросалось в глаза. Пожалуй, только большой портрет Булгакова, ее Мастера, над диваном, на котором она спала. В каждой из этих двух комнат можно было работать. Булгаковский архив тогда находился у нее, она с огромным интересом следила за работой в этом архиве. Иногда, когда с кем-нибудь из гостей у нее был деловой разговор, а другой пришел заниматься, особенно если гости были, так сказать, несочетаемые, в рабочую комнату превращалась кухня. Но и несочетаемых гостей она любила собирать в своей тесноватой и очень уютной кухне. Кормила обедом, поила очень крепким, непременно тут же заваренным чаем или не менее крепким кофе. Легкий круглый инкрустированный столик в кухне отодвигался от стены, сервировался быстро, красиво, просто — как будто сам собой — на глазах у гостей, и за небольшим этим столом помещалось столько людей, сколько было в данный момент в доме. Хозяйка не хлопотала, не суетилась. Ни на минуту не прекращая беседу, расспрашивая или рассказывая, словно бы мельком останавливалась у аккуратной газовой плиты, ее уверенные, легкие руки — левая в яркой кухонной рукавичке — что-то снимали с огня, заваривали, помешивали, разливали, и вот уже, нисколько не замешкавшись, хозяйка сидит за столом, любезная, приветливая, всегда заинтересованная — единственная,— и обыкновенный московский обед превращается в праздник. Это тоже была Маргарита («...зажигала керосинку, и готовила завтрак, и накрывала его в первой комнате на овальном столе»).

Однажды я видела Елену Сергеевну в гневе. Но с тех пор не сомневаюсь, что слова «Я его отравлю!» были ею некогда сказаны на самом деле, и счастье Осафа Литовского, что он этих слов не слыхал. (В романе: «Глаза ее источали огонь, руки дрожали и были холодны. Сперва она бросилась меня целовать, затем, хриплым голосом и стуча рукою по столу, сказала, что она отравит Латунского».)

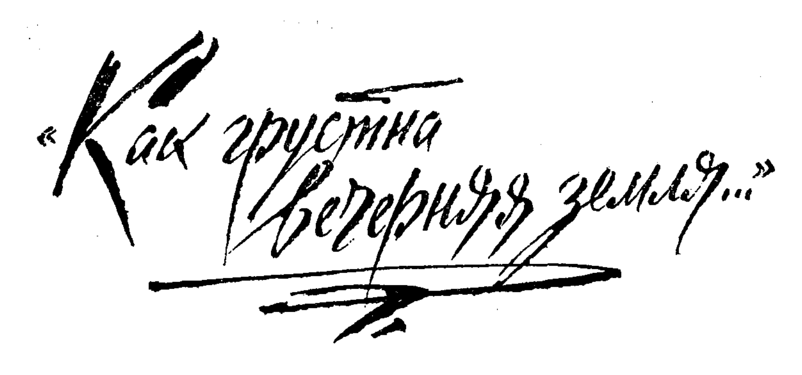
Ее запомнившийся тем, кто знал ее в 30-е годы, смех («Маргарита буйно расхохоталась»). Ее чудом схваченный жест («затем продела свою руку в черной перчатке с раструбом в мою, и мы пошли рядом»). Самая ее готовность

к игре и шутке («Иногда она шалила и, задержавшись у второго оконца, постукивала носком в стекло. Я в ту же секунду оказывался у этого окна, но исчезала туфля, черный шелк, заслонявший свет, исчезал. . .»). Все это невозможно было сыграть, повторить, придумать. . .

(Сколько лет было Елене Сергеевне? Посетители Новодевичьего кладбища, остановившись у надгробия ее и Михаила Булгакова, прочтут, что она родилась в 1893 году и умерла в 1970-м и, следовательно, прожила семьдесят семь лет; но это тот случай, когда ошибается время; она так и не стала старой, никогда не была старой; сказать, что она выглядела моложе своего возраста лет на двадцать, значит ничего не сказать: женщины моложе ее на двадцать лет подчас бывают гораздо старее; загадку этого феномена она унесла с собой; читателям придется поверить на слово: фотографиям это ее пронзительное очарование запечатлеть не удалось.)

Маргарита в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» стала прекрасным, обобщенным и поэтическим образом Женщины, которая Любит. Этот образ встает над пластом сатирической повседневности романа воплощением живой, горячей любви. Фантастический образ женщины, так вдохновенно оборачивающейся ведьмой, с яростью ее расправы над врагом Мастера Латунским, с ее нежной готовностью к материнству, с этим полетом ее в ночи, когда ей принадлежит все — лунный свет, со свистом омывающий ее тело, зарева проносящихся внизу городов, и колдовство ночной реки, и пляшущие русалки, ведьмы и поющие лягушки. Женщины, которой ничего не стоит сказать черту: «Милый, милый Азазелло!» — потому только, что он заронил в ее сердце надежду, что она увидит своего возлюбленного.

В романе яростью своей наступательной любви она противопоставлена Мастеру. Яростную эту любовь она сама сравнивает с яростной преданностью Левия Матвея, но Левий фанатичен и потому узок, любовь же Маргариты, как жизнь, всеобъемлюща и, как жизнь, жива. Маргарита противопоставлена воину и полководцу Пилату — своим бесстрашием. И беззащитной и могущественной своей человечностью — всесильному Воланду.



Булгаков в этом романе показал себя мастером портрета.

Отчетливо, прямо-таки кинематографически виден отлично и всегда узнаваемый сатана в череде его непрерывно меняющихся обликов.

Обстоятельно описан то и дело предстающий в новом обличье Коровьев: «...и в начинающихся сумерках Берлиоз отчетливо разглядел, что усишки у него как куриные перья, глазки маленькие, иронические и полупьяные, а брючки клетчатые, подтянутые настолько, что видны грязные белые носки»; «Теперь регент нацепил себе на нос явно не нужное пенсне, в котором одного стекла вовсе не было, а другое треснуло. От этого клетчатый гражданин стал еще гаже...»; «Огонек приблизился вплотную, и Маргарита увидела освещенное лицо мужчины, длинного и черного, держащего в руке эту самую лампадку... Мигающий огонек отражался не в треснувшем пенсне, которое давно пора было бы выбросить на помойку, а в монокле, правда, тоже треснувшем. Усишки на наглом лице были подвиты и напомажены, а чернота Коровьева объяснялась очень просто — он был во фрачном наряде».

Живописно, подробно и зримо дан Азазелло. («Какая голова?» — спросила Маргарита, вглядываясь в неожиданного соседа. Сосед этот оказался маленького роста, пламенно-рыжий, с клыком, в крахмальном белье, в полосатом добротном костюме, в лакированных туфлях и с котелком на голове. Галстух был яркий. Удивительно было то, что из кармашка, где обычно мужчины носят платочек или самопишущее перо, у этого гражданина торчала обглоданная куриная кость».) Блестяще описан «наглый котяра Бегемот». Даже Гелла — с ее «сияющими», «фосфорическими» глазами, рыжая, безукоризненного сложения, с багро-

вым шрамом на шее... Великолепно одетые в плоть фантастические персонажи романа.

А Маргарита? Как выглядит Маргарита? И как выглядит Мастер?

О Маргарите: «Она была красива и умна»... «И меня поразила не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах!..» «Какой-то мужчина покосился на хорошо одетую женщину, привлеченный ее красотою и одиночеством...»

Ее портрет (уже преображенный!) возникает только однажды, в зеркале, когда она ждет звонка Азазелло: «Ощипанные по краям в ниточку пинцетом брови сгустились и черными ровными дугами легли над зазеленевшими глазами. Тонкая вертикальная морщинка, перерезавшая переносицу, появившаяся тогда, в октябре, когда пропал мастер, бесследно пропала... Кожа щек налилась ровным розовым цветом, лоб стал бел и чист, а парикмахерская завивка волос развилась...» Но это — портрет Маргариты-ведьмы, что-то вроде контрпортрета. А что же было до волшебного крема?

Собственно, внешнего портрета Маргариты нет. Есть что-то другое: звук ее голоса, ее смех, ее движение— запечатленная жизнь ее души. Многократно отмечено выражение глаз: «Я видел ее вспухшие от дыму и плача глаза...»; «глаза ее источали огонь...»; «ее полные решимости глаза...» И ни разу — кроме вот этого, в зеркале,— собственно описания глаз.

Ее одежда показана чуть щедрее. Несколько лаконичных деталей — дорогие для Мастера меты их прекрасной, трагической и счастливой любви. Черное весеннее пальто, на котором так видны желтые тревожные цветы,— в час первой встречи. Ее перчатка с раструбом в тот момент, когда она продевает свою руку в руку Мастера... Неожиданно подробно, любовно описанные туфли — «с черными замшевыми накладками-бантами, стянутыми стальными пряжками»,— появляющиеся в окне подвальчика в час ожидания. И еще однажды — берет («И вот, последнее, что я помню в моей жизни, это — полоску света из моей передней, и в этой полосе света развившуюся прядь, ее берет...»).

Как наблюдателен Булгаков в описании дамских платьев и шляп в главе «Черная магия и ее разоблачение». «...Со сцены текли счастливицы в бальных платьях, в пижамах с драконами, в строгих визитных костюмах, в шляпочках, надвинутых на одну бровь». Там — «шляпочка,

надвинутая на одну бровь», здесь — просто «ее берет»... Нагота Геллы, служанки Воланда, видна («Я шляпочку забыл»,— шепнул буфетчик... Гелла повернулась, буфетчик мысленно плюнул и закрыл глаза»). Нагота Маргариты на великом балу у сатаны не столько описана, сколько присутствует. Маргарита одета в свою наготу, и нагота эта как-то внезапно «кончается», когда появляется Мастер.

Одежда Маргариты — всего лишь скользящие штрихи ее фантастической судьбы, ее движения в романе. Черное весеннее пальто — нагота — черный плащ, накинутый на голое тело... И так же: ее туфли в окне подвальчика; и другие, «из лепестков бледной розы», на великом балу у сатаны, в клочья изодранные к концу бала; и, наконец, просто босые ноги, уже до конца романа. «Мастер шел со своею подругой в блеске первых утренних лучей через каменистый мшистый мостик... Ручей остался позади верных любовников... «Слушай беззвучие»,— говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами...» Причем загадочным образом ощутим не описанный холодок под ее босою ступней.

Мастер еще менее «виден», чем Маргарита.

В черновых тетрадях романа в его облике явственно возникали черты автопортрета.

Тетрадь, помеченная январем 1934 года. Воланд по требованию Маргариты извлекает ее любимого. «Весь в грязи, руки изранены, лицо заросло рыжеватой щетиной... Маргарита, узнав хорошо знакомый, рыжеватый вихор...» Это булгаковская «рыжеватость», его «вихор», его восприятие своей внешности...

В тетради, относящейся к концу 1934 года, Мастер внезапно — однажды — предстает перед нами похожим на Гоголя: «Тут решетка отодвинулась, и в комнату Ивана, ступая на цыпочках, вошел человек лет тридцати пяти примерно, худой и бритый, блондин с висящим клоком волос и с острым птичьим носом».

Так Булгаков обыкновенно изображал Гоголя. Ранее, в письме к П. С. Попову от 30 января 1932 года, излагая очередную фантасмагорическую историю своей биографии: «Кончилось тем, что ко мне ночью вбежал хорошо знакомый человек с острым носом, с больными сумасшедшими глазами. Воскликнул: «Что это значит?!» И позже, в «Театральном романе»: «В бедной комнате, в кресле, сидел человек с длиннейшим птичьим носом, больными и встревоженными глазами, с волосами, ниспадавшими прямыми прядями на изможденные щеки...» («Гоголь читает

Аристарху Платоновичу вторую часть «Мертвых душ»,— поясняет Максудову Поликсена).

В окончательной редакции романа «Мастер и Маргарита» портрет Мастера обобщен и как бы несколько затушеван, стерт: «Иван спустил ноги с постели и всмотрелся. С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми». Черты автопортрета сняты. И сходство с Гоголем как-то незаметно опущено — то ли потому, что изменен цвет волос, то ли потому, что убрано «с острым *птичьим* носом». Впечатляют эпитеты: «осторожно (заглядывал)», «встревоженные (глаза)». Помечен возраст. Но облик Мастера условен и сглажен. Портрет дан, и портрета как бы нет.

То же и одежда Мастера. Какое-то больничное белье, халат. Он не переодевается, даже вернувшись в свой любимый подвальчик близ Арбата. Зримой деталью его облика станет только шапочка — черная шапочка с желтой (тревожный желтый цвет на черном) буквой «М»: «мастер».

Эту ускользающую условность портрета героя, имя которого так и не прозвучит на страницах романа (он навсегда останется только «мастером», в романе — всегда с маленькой буквы), явно нельзя отнести за счет недоработанности романа.

Как мы обыкновенно видим тех, кого глубоко любим, кто нам дорог, кому мы верим? Неужто как на паспортной фотокарточке? По-видимому, как-то иначе. Вот это «иначе» Булгакову в его романе удалось. Геллу или Коровьева читатель рассматривает с большим интересом. Даму в «шляпочке, надвинутой на одну бровь», или молодую родственницу Семплеярова, «коротким и толстым лиловым зонтиком» ударившую Аркадия Аполлоновича по голове, видит. Но Маргарита и особенно Мастер читателю близки. «Лицом к лицу лица не увидать»?.. Но мы и не видим лица Мастера. Зато, кажется, слышим биение его сердца.

Читатель как бы прикасается к этому образу непосредственно, почти не воспринимая его со стороны. И возникает ощущение отсутствия перегородок, ощущение, что Булгаков раскрывает здесь самого себя. Раскрывает не перед читателями вообще, но — каждый раз — перед одним-единственным, читающим в данный момент книгу.

Это ощущение как бы отсутствия формы образа — только сущность! — по-видимому, подчеркнуто душевной

болезнью Мастера. Душевнобольной, он не «играет» своей человеческой «роли», не занимает никакой ступеньки в иерархии общества, его сущность, почти не имеющая оболочки, обнажена, он — только он.

И лишь на последних страницах романа Булгаков, сперва накинув на своего героя длинный и романтический черный плащ («Мастер выбросился из седла... Черный плащ тащился за ним по земле»), вдруг одевает его в костюм XVIII века: «Себя Маргарита видеть не могла, но она хорошо видела, как изменился мастер. Волосы его белели теперь при луне и сзади собрались в косу, и она летела по ветру. Когда ветер отдувал плащ от ног Мастера, Маргарита видела на ботфортах его то потухающие, то загорающиеся звездочки шпор».

Аналогии Булгакова в этом романе неуловимы и определенны вместе. Они будят воображение, память, мысль. С кем сравнивает здесь своего героя автор? Но как бы то ни было, отправляя своего героя в бессмертие небытия, отделяя, отдаляя от нас, отдавая его истории и человечеству, автор дарит ему напоследок многозначительную зримость. Таковы парадоксы игры с портретом в этом удивительном романе.

* * *

Образ Мастера оставляет ощущение потрясающе искреннего, полного и глубокого самораскрытия художника. Не случайно вопрос: «Правда ли, что в Мастере Булгаков изобразил себя и в судьбе Мастера — свою судьбу?» — один из самых частых читательских вопросов.

Эта близость образа Мастера к личности Михаила Булгакова тревожит и критиков, и литературоведов. В. Я. Лакшин пишет: за историей жизни Мастера, за превратностями его судьбы «угадывается немало личного, выстраданного, биографического, но преображенного искусством и возведенного, как говорили в старину, в «перл создания». М. О. Чудакова: Мастер — «alter ego автора». И. Ф. Бэлза: «Люди, близкие к писателю, понимали автобиографичность многих страниц его романа». Н. П. Утехин: «Да, у Мастера с автором действительно много общего» [1].

---

[1] «Новый мир», 1968, № 6, с. 302; «Вопросы литературы», 1976, № 1, с. 251; «Контекст-1978», с. 221; «Современный советский роман. Философские аспекты», с. 223.

Верно ли это? В общих чертах — да. Все творчество Булгакова — исповедь. Вся его большая проза — и не только проза автобиографическая («Записки на манжетах», «Тайному другу», «Театральный роман»), но и эпическая «Белая гвардия», и даже «Жизнь господина де Мольера» — очень личностна. Автобиографичны и персонажи некоторых его пьес, фантастических пьес,— Ефросимов в «Адаме и Еве», инженер Рейн в «Блаженстве», хотя ни один из этих героев не является ни писателем, ни врачом. И при всем этом доктор Турбин и герой «Необыкновенных приключений доктора», Максудов и рассказчик в повести «Жизнь господина де Мольера», Ефросимов и Рейн — совершенно разные персонажи, и, следовательно, ни один из них не автобиографичен вполне.

В судьбу Мастера вплетены нити литературной судьбы Михаила Булгакова. Что-то взято от истории романа «Белая гвардия», который, как помнит читатель, так и не был полностью напечатан при жизни автора. Что-то из истории «Дней Турбиных». Многое перекликается с тягостной историей постановки «Мольера».

И, оказывается, не были забыты Булгаковым выпады критики. В романе «Мастер и Маргарита» статья критика Аримана названа так: «Враг под крылом редактора». За этим именем угадываются его давние недоброжелатели.

И более узнаваемые имена есть в романе. За именем «литератора Мстислава Лавровича» угадывается Всеволод Вишневский, фамилия которого спародирована через популярные некогда «лавровишневые» капли. Прозрачна и фамилия Латунский.

Но роман о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри как отдельное произведение Булгаков, по-видимому, не писал никогда. В его творчестве эти страницы существуют только частью другого замысла — страницами «романа о дьяволе», страницами романа «Мастер и Маргарита».

И «подвальчик» Мастера, в котором так хочется видеть квартиру Булгакова на Большой Пироговской[1], Л. Е. Белозерская решительно отказывается с этой квартирой (ее и Булгакова квартирой) отождествлять, утверждая, что Булгаков изобразил здесь скорее квартиру

---

[1] Утехин Н. П.: «Булгаков поселяет своего героя в том же домике застройщика, в котором он и сам некоторое время жил...» («Современный советский роман. Философские аспекты», с. 223).

П. С. Попова, действительно подвальную, находившуюся в Плотниковом переулке, близ Арбата. И многих других подробностей биографии Мастера в биографии Булгакова не было. Не было ночного стука в окно и ночного же, через несколько месяцев, возвращения к своему — уже чужому — дому. И психиатрической лечебницы, естественно, не было: душевной болезнью, в отличие от своего героя, Булгаков не страдал. Был он человеком большой душевной силы и ясности ви́дения и бесстрашный полет своей творческой фантазии, как уже знает читатель, обыкновенно поверял самым точным расчетом.

Внешние черты сходства Булгакова с Мастером обманчивы, соблазнительны, сложны, их часто видят там, где их нет, и не замечают там, где они очевидны.

Одна из таких «неузнанных» подробностей облика Мастера — его шапочка с буквой «М».

Так, защищая образ Михаила Булгакова от отождествления с образом его героя, П. В. Палиевский пишет: «Это Мастер, а не М. А. Булгаков натягивает на себя серьезно шапочку с вышитым «М», для Булгакова, к счастью, мастерство не было проблемой»[1]. Думаю, что мастерство для художника всегда проблема, о мастерстве, о проблеме мастерства Булгаков много писал в «Театральном романе». Но здесь перед нами — Мастер, и шапочка его — в значительной степени автобиографическая деталь.

У Булгакова были легкие, рассыпающиеся светлые волосы, они мешали ему, и работать он обыкновенно любил, натянув на голову колпак. Сколько раз этот головной убор мастера описан в литературе. Иронически, неприязненно — у Ю. Слезкина: герой Слезкина, подчеркнуто похожий на молодого Булгакова, кстати и названный, подобно булгаковскому Турбину, Алексеем Васильевичем, работает, непременно натянув на голову «старый женин чулок» («Столовая гора»). А С. Ермолинский эту подробность отметил тепло: «Но вот появился и он. На голову был натянут старый, хорошо мне знакомый вязаный колпак...»[2]

Может быть, П. В. Палиевский говорит не столько о шапочке, впрочем, сколько о букве «М» на ней? Странно, что этой буквы, кажется, действительно не было на рабо-

---

[1] Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1979, с. 269.
[2] «Театр», 1966, № 9, с. 85.

чем головном уборе писателя. Или все-таки была? Ведь это инициал Булгакова: М., Михаил...[1]

Эта «шапочка» становится очень важной деталью в образном замысле Михаила Булгакова. Затравленный, раздавленный Мастер («Да,— скажет после некоторого молчания Воланд,— его хорошо отделали») яростно и отчаянно «уходит» в свою болезнь (есть такой медицинский термин — «уйти в болезнь»), отбрасывая, оставляя все — творчество и любовь — «по ту сторону» бытия. Теряет все свои связи с людьми. Отбрасывает даже имя. От всей прожитой им жизни остается не роман его — он уничтожил свой роман, не фотография, не имя женщины (*она* хранит *его* фотографию, но у него ее карточки нет и имени ее он не называет). Остается только эта черная шапочка с вышитой буквой «М» — единственный вещный знак прожитой им жизни, единственный свидетель тех вершин бытия — творчества и любви,— которые были ему открыты, шапочка, шитая *ее* руками, шапочка, в которой он писал свой роман...

«Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

— Я — мастер,— он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой «М». Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и в фас, чтобы доказать, что он — мастер».

Безумие надевать шапочку в доказательство того, что ты — мастер? Но разве это менее достоверное доказательство, чем писательские удостоверения, которые спрашивает «гражданка в белых носочках», пропуская посетителей в писательский ресторан? («Помилуйте, это, в конце концов, смешно,— не сдавался Коровьев,— вовсе не удостоверением определяется писатель, а тем, что он пишет! Почем вы знаете, какие замыслы роятся в моей голове? Или в этой голове?» — и он указал на голову Бегемота, с которой тот тотчас снял кепку, как бы для того, чтобы гражданка могла получше осмотреть ее».) В действии Мастера алогизма, пожалуй, меньше, чем в требованиях «гражданки в белых носочках». Он-то ведь действительно мастер: мы знаем его роман.

«Древние» главы романа «Мастер и Маргарита», лучшие страницы, написанные Булгаковым,— роман Мастера.

---

[1] Инициалы Булгакова — М. А. — слышны в именах обоих его автобиографических персонажей последних лет: МАксудов, МАстер.

Булгакову удалось то, что почти никогда не удается художнику: показать сочинение героя и убедить читателя, что сочинение это действительно высоко.

Роман Мастера сожжен. Загнанный Латунским, Ариманом и Мстиславом Лавровичем, Мастер сам уничтожает свой роман. Романа нет — и роман существует. Мы слышим его, впитываем его, видим изображенное в нем прежде, чем узнаем, что это чудо — сочинение Мастера. Для читателей Михаила Булгакова роман Мастера жив.

Это была одна из самых сокровенных мыслей Булгакова, тезис, сопутствовавший ему на протяжении всей его жизни: для писателя созданное — создано, даже если оно не сохранилось. Тезис, перелившийся в конце концов в парадоксальную и вызывающе зримую формулу: «Рукописи не горят!»

Для Мастера созданный им роман существует. И не имеет значения, что он говорит о ненависти своей к роману, что не хочет о нем вспоминать. Мастер отталкивается от боли и страданий, связанных с этим романом, от романа — как от источника страдания и боли. Такие вещи Булгаков отречением не считал. Да Мастер и не отрекается ни от чего. Он остается самим собой, всегда верный себе, всегда — Мастер, и тогда, когда пишет свой роман, и в доме скорби, и тем более — в последних главах романа, фантастически освобожденный Воландом от страдания и боли.

Нет, Булгаков явно не ставит Мастера ниже себя и, в отличие от критика, без иронии относится к черной шапочке Мастера — единственной личной вещи своего героя.

В заключительной главе романа, когда «сводятся все счеты», эта подробность вдруг многозначительно вырастает, обобщаясь. «Слушай беззвучие,— говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами,— слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни,— тишиной... Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак...» Уже не шапочка, а «вечный колпак»... И снова плывут цепочкой булгаковские ассоциации. Может быть, аналогия с «вечным колпаком» Вольтера? В ленинградском Эрмитаже Булгаков бывал и, должно быть, замедлял шаги в Вольтеровом зале...

...В великой литературе есть книги, любимые детством и юностью, доступные детству и юности,— «Дон Кихот», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Робинзон Крузо», «Путешествия Гулливера». Булгаков относил к ним и «Мертвые души». Умные, добрые, часто смеющиеся книги детства, высочайший взлет человеческой мысли, сгусток глубоких

размышлений великих писателей, книги, к которым так упорно возвращаемся мы в зрелые годы, снова, заново, бесконечно постигая их...

Сочетание этой прозрачной канвы фантастического, сатирического сюжета и доступной юному сердцу ясности переживаний с глубоко уходящими в зеркала романа размышлениями автора о смысле жизни, творчества и любви сближают роман «Мастер и Маргарита» с этим великим рядом. Философскую подоплеку романа можно не заметить, можно едва коснуться ее, ощутить образно, «кругло», не размышляя, и можно бесконечно идти в глубь ассоциаций этого романа, задумываясь над вопросами, которые тревожили автора.

Мастеру Булгаков отдает то, что считал существом своей личности,— творчество. В Мастере воплотил свое выстраданное отношение к творчеству, свои мысли о творчестве, в полном смысле слова *воплотил* — одел в плоть поразительно цельного художественного образа.

Собственно, о творчестве Булгаков писал и раньше. О творчестве размышлял, кажется, всегда. Но здесь, в романе «Мастер и Маргарита», его занимает не самый анализ творческого процесса, как, скажем, в «Театральном романе», где так великолепно описаны «сны», «коробочка» и другое. В романе «Мастер и Маргарита» тоже есть несколько лаконичных и драгоценных наблюдений такого рода,— например, то, что Мастер с самого начала знает последнюю фразу своего романа.

Но на первый план здесь выдвинуты другие аспекты творчества — размышления о природе творчества, о философской сущности творчества, мысль о подвижничестве творчества.

Всмотритесь, как продуманно введены одна за другой «древние» главы романа. Первая из них дана как явь. Как реальность, вызванная могуществом дьявола из тьмы тысячелетий.

Ее продолжение приходит к Ивану Бездомному во сне. В ранних редакциях Булгаков пробовал и эту главу дать как рассказ Воланда Ивану. Потом дал непосредственно — как сон, как видение. Оно приходит к Ивану, уже ставшему на путь духовного преображения и бросившему свои фальшивые стихи («Не пишите больше!» — попросил пришедший умоляюще. «Обещаю и клянусь!» — торжественно сказал Иван»). Отныне Ивана, которого посетило это видение, сильное, как галлюцинация, это *прозрение*, Мастер будет называть: мой ученик.

Но ученик так и останется в высоком звании ученика, так и не станет мастером. Есть какая-то грань между прозрением и свершением. Реальности, провиденной художником, нужно одеться словом. Две последние из «древних» глав — насыщеннейшие мыслью и чувством, данные в том же стиле, в котором словно бы исчезает фактура и сло́ва, и стиля,— уже произведение Мастера.

Так, по мнению Булгакова, создается подлинное искусство — бесспорное, как сама жизнь, почти равновеликое жизни. И потому в творчество Булгакова образы мировой литературы входят наравне с явлениями жизни. И Воланд, показывая Мастеру Понтия Пилата, почти две тысячи лет ждущего решения своей судьбы на каменистой безрадостной вершине, называет его так: «выдуманный вами герой»... Обе характеристики — «выдуманный» и существующий «около двух тысяч лет» — сливаются и звучат как равно верные, в единой парадоксальной правде искусства.

Две тысячи лет сидит в своем каменном кресле, терзаемый бессонницей при полной луне, и ждет последнего слова Мастера Понтий Пилат. Как, должно быть, ждали от Булгакова разрешения своей судьбы герои «Белой гвардии», как ждал своего приговора Хлудов... Вспоминаются слова Гоголя: «Русь! Чего же ты хочешь от меня?.. Что́ глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..» И творчество оборачивается другой своей стороной — долгом перед Жизнью, требовательно вперившей в художника свои полные ожидания глаза.

И те черты заглавного героя романа, которые не совпадают с чертами автора, тоже работают на самораскрытие писателя, на самораскрытие его творческой личности, его ощущения природы творчества.

Мастер одинок — как и Иешуа Га-Ноцри. Чудовищно, трагически одинок. Настолько одинок, что его другом однажды становится Алоизий Могарыч, подобно тому как поверенным Иешуа однажды становится «этот юноша из Кириафа» — Иуда. Возле Мастера только один человек — Маргарита, как и возле Иешуа только Левий Матвей.

Булгаков по своему характеру одиноким не был. Людей привлекал необыкновенно и очень любил, чтобы в доме бывали люди. Даже в самые трагические моменты его судьбы, когда от него отворачивались, казалось, все, он все-таки был окружен друзьями. Круг этот был мал для его жаждавшей общения души. И все-таки не очень мал. Друзья менялись в разные периоды его жизни, мно-

гие уходили, но были такие, что, однажды придя в дом, оставались в нем навсегда. Постоянно бывали П. С. Попов («Патя Попов») и его жена А. И. Толстая («Аннушка»), внучка великого писателя. С середины 20-х годов — и уже до конца дней — Лямины: филолог Николай Николаевич Лямин («Коля Лямин») и его жена, художница Наталья Ушакова («Тата»). С конца 20-х годов — С. А. и М. А. Ермолинские. С начала 30-х — В. В. Дмитриев. С середины 30-х — дирижер Большого театра А. Ш. Мелик-Пашаев...

В писательских кругах Булгаков был молчалив, сдержан, «не раскрывался». Но были писатели, с которыми его связывала неизменная и верная дружба. Очень тепло относился к Булгакову старик Вересаев, и Булгаков платил ему полным доверия уважением. Неизменной — с начала 20-х годов и до ранней смерти Ильфа — была дружба с Ильфом. Неизменным было теплое отношение к Булгакову Анны Ахматовой.

В дневниках Елены Сергеевны частые записи: «Вечером у нас: Ахматова, Вересаев...» (10 октября 1933 года); «Была у нас Ахматова» (1 июня 1934 года); «Вечером приехала Ахматова. Ее привез Пильняк из Ленинграда на своей машине» (17 ноября 1934 года); «Обедала у нас Ахматова» (7 апреля 1935 года) и т. д.

И не только те, кто бывал у Булгаковых дома. Елена Сергеевна записывала: «Вечером зашел Вересаев... Потом он ушел наверх, к Треневу, где справлялись именины жены Т⟨ренева⟩. А через пять минут появился Тренев и нас попросил прийти к ним... Там была целая тьма малознакомого народа... Хозяйка рассаживала гостей... Пастернак с особенным каким-то придыханием читал свои переводные стихи, с грузинского. После первого тоста за хозяйку Пастернак объявил: «Я хочу выпить за Булгакова!» Хозяйка: «Нет, нет! Сейчас мы выпьем за Викентия Викентьевича (Вересаева. — *Л. Я.*), а потом за Булгакова!» — «Нет, я хочу за Булгакова! Вересаев, конечно, очень большой человек, но он — законное явление, а Булгаков — незаконное!» (8 апреля 1935 года).

В середине 30-х годов купили рояль. Елена Сергеевна записала в дневнике: «Сегодня купили рояль». На этом рояле у Булгаковых играл Дмитрий Шостакович, играли Сергей Прокофьев, Шапорин, Мелик-Пашаев...

Жестокое одиночество Мастера не автобиографическая исповедь. Это булгаковская трактовка подвига творчества, Голгофы творчества, как ее понимает автор. Воплощение

противоречия, увы, присущего самой природе литературного творчества, ибо подвиг литературного труда — труда *для всех*, труда, *несомого всем*[1], — это все-таки прежде всего подвиг в тиши одиночества, наедине с собой, наедине со своей совестью и своим воображением, подвиг, во времени непременно отделенный от признания, встречающий признание не сразу, не обязательно, не всегда.

Трагедия Мастера — трагедия непризнания, непонимания. В романе «Мастер и Маргарита» это высокая трагедия, освещенная ярчайшим внутренним светом, наполненная огромной психологической силой и потому так привлекающая молодого читателя.

И все-таки в судьбе Мастера есть странность: Мастер не борется за свое признание. Булгаков, для которого жизнь была творчеством и творчество было жизнью, за свое признание боролся. В этом несоответствии автора и его героя Н. П. Утехин хочет видеть авторское неприятие, авторское осуждение героя. «Мастер,— пишет литературовед,— лишь один из моментов в судьбе Булгакова, отражение тех его слабостей, которые он изжил и осудил в воссозданном им характере своего героя»[2].

Но и это несоответствие было выражением булгаковской позиции в искусстве.

Мастер не боец. Мастер — художник. Каждый должен быть самим собой. И Мастер более чем кто бы то ни было остается самим собой — воплощение безмерной силы и безмерной, беззащитной слабости творчества.

Конечно, писатель, как и всякий художник, жаждет успеха. Но большой писатель не может работать *ради* успеха. Ибо смысл творчества все-таки не в успехе, а в чем-то другом. Цель творчества — творчество, и самая высокая оценка творчества — собственная оценка художника. И долг писателя, строго говоря, заканчивается там, где закончено его произведение. («И я вышел в жизнь, держа его в руках...»). Борьба за успех, пробивание к успеху — это другой сюжет, другая тема, для другого автора и другого романа.

Булгаков не мог смотреть на вещи иначе. До его собственного признания — до его полного и радостного приятия читателями — оставалось совсем немного, крохотный для истории человечества срок — каких-нибудь три десяти-

---

[1] «И я вышел в жизнь, держа его в руках», — говорит о своем романе Мастер. И другой герой Булгакова — Максудов в «Театральном романе»: «...и, выправив первые шесть страниц, я вернулся к людям».

[2] «Современный советский роман. Философские аспекты», с. 223.

летия. Но для Булгакова это признание уходило за горизонт его единственной, его человеческой жизни. А творчество все равно имело смысл, и об этом тоже написан роман «Мастер и Маргарита», и об этом говорит образ Мастера в нем.

* * *

Роман «Мастер и Маргарита» явственно делится на две части. Связь между ними и грань между ними не только хронологическая. Часть первая романа реалистична, несмотря на явную фантастику появления дьявола в Москве, несмотря на скрещение эпох, разделенных двумя тысячелетиями. Образы и судьбы людей на фоне фантастических событий развиваются во всей жестокой земной реальности — и в настоящем, и в прошлом. И даже приспешники сатаны конкретны, почти как люди.

Часть вторая фантастична, и реалистические сцены в ней снять это впечатление не могут. Совсем иначе — не в будничной детали, а в фантастике больших обобщений — раскрывается сокровенная сущность образов, уже прошедших по страницам первой части, и действительность, опрокинувшаяся в фантастику, предстает перед нами в каком-то новом освещении.

И Воланд виден иначе. Убраны литературные реминисценции. Убран оперный и сценический реквизит. Маргарита видит великого сатану раскинувшимся на постели, одетым в одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатанную на левом плече, и в этом же небрежном наряде он появляется в своем последнем великом выходе на балу. Грязная заплатанная сорочка висит на его плечах, ноги в стоптанных ночных туфлях, и обнаженной шпагой он пользуется как тростью, опираясь на нее. Эта ночная рубаха и еще черная хламида, в которой предстает Воланд, подчеркивают его ни с чем не сравнимое могущество, не нуждающееся ни в каких атрибутах, ни в каких подтверждениях. Великий сатана. Князь теней и тьмы. Владыка ночного, лунного, оборотного мира, мира смерти, сна и фантазии.

Новой, фантастически прекрасной рядом с Воландом встает Маргарита. И даже в «древних» главах романа скрыто, но тем не менее отчетливо происходит сдвиг.

Гроза в Ершалаиме, та самая гроза, которую мы видели в первой части, когда крик кентуриона: «Снимай цепь!» — тонул в грохоте и счастливые солдаты, обгоняе-

мые потоками воды, бежали с холма, на бегу надевая шлемы,— эта гроза, наблюдаемая с балкона, на котором находится только один человек — Понтий Пилат, теперь видна совсем другой — угрожающей и зловещей.

«Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хасмонейский дворец с бойницами, базары, караван-сараи, переулки, пруды. . .» Может быть, вот в таком восприятии грозы родилась фраза евангелиста Матвея: «Тьма была по всей земле».

Воспринимаемая Понтием Пилатом, эта тьма описана значительно и страшно:

«Лишь только дымное черное варево распарывал огонь, из кромешной тьмы взлетала вверх великая глыба храма со сверкающим чешуйчатым покровом. Но он угасал во мгновение, и храм погружался в темную бездну. Несколько раз он вырастал из нее и опять проваливался, и каждый раз этот провал сопровождался грохотом катастрофы.

Другие трепетные мерцания вызывали из бездны противостоящий храму на западном холме дворец Ирода Великого, и страшные безглазые золотые статуи взлетали к черному небу, простирая к нему руки. Но опять прятался небесный огонь, и тяжелые удары грома загоняли золотых идолов во тьму».

Конфликт бродячего философа с всесильным прокуратором предстает новой своей стороной — трагедией власти, лишенной опоры в духе.

Во второй части романа исподволь складывается отвлеченно справедливое, условное разрешение судеб, которое можно назвать проекцией личностей и деяний в бесконечность. Если, разумеется, в личностях и деяниях есть чему проецироваться в бесконечность.

Где-то в отвлеченной бесконечности сходятся наконец, как две вечно стремящиеся друг к другу параллели, Понтий Пилат и Иешуа. Уходит в бесконечность вечным спутником Иешуа Левий Матвей — фанатизм, что тотчас вырос из христианства, порожденный им, преданный ему и в корне ему противоположный. Навсегда соединяются там, в бесконечности, Мастер и Маргарита.

И нет бесконечности для Берлиоза. В жизни этого авторитетного редактора журнала и председателя МАССОЛИТа точка ставится в тот самый момент, когда его накрывает трамвай. Впрочем, и ему выдается из буду-

щего одно мгновение, чтобы все было ясно. «Вы всегда были горячим проповедником той теории,— обращается Воланд к ожившим, полным мысли и страдания глазам мертвого Берлиоза,— что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие... Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие!»

Но что может получить в этой бесконечности Мастер, кроме уже принадлежащей ему любви Маргариты?

Мастеру Булгаков предлагает удовлетворение творчеством — самим творчеством. И — покой. Причем, оказывается, в бесконечностях романа это не самая высокая награда.

«Он прочитал сочинение мастера...— говорит от имени Иешуа Левий Матвей, обращаясь к Воланду,— и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели тебе трудно это сделать, дух зла?

— Мне ничего не трудно сделать,— ответил Воланд,— и тебе это хорошо известно.— Он помолчал и добавил: — А что же вы не берете его к себе, в свет?

— Он не заслужил света, он заслужил покой,— печальным голосом проговорил Левий».

Эта четкая и вместе с тем беспокоящая своей неуловимой недосказанностью формула: «Он не заслужил света, он заслужил покой» — складывалась у Булгакова исподволь, томила его давно и, следовательно, случайностью не была.

Первая сохранившаяся запись этой темы (она цитировалась выше) в рукописи 1931 года: «Ты встретишь там Шуберта и светлые утра...»

Позже, в тетради, среди текстов которой дата: «1-е сентября 1933»,— конспективный набросок: «Встреча поэта с Воландом. Маргарита и Фауст. Черная месса.— Ты не поднимешься до высот. Не будешь слушать мессы. Но будешь слушать романтические...» Фраза не закончена, далее еще несколько слов, и среди них отдельное: «Вишни».

И это очень ранний набросок: Булгаков еще называет своего будущего героя поэтом, а «черная месса», вероятно, прообраз великого бала у сатаны. Но «Ты не поднимешься до высот. Не будешь слушать мессы...» — явно слова Воланда: это решение судьбы героя. Воланд говорит здесь не о «черной мессе», а о синониме того, что Булгаков позже назовет словом «свет». (Образ «вечной мессы», «вечной службы» в одном из произведений Булгакова к тому вре-

мени уже существовал: в пьесе «Кабала святош», в сцене «В соборе», архиепископ Шаррон, превращая исповедь в донос и дьявольски искушая Мадлену Бежар, обещает ей эту самую «вечную службу», именуемую в религии «спасением»: «Мадлена. Хочу лететь в вечную службу. Шаррон. И я, архиепископ, властью, мне данною, тебя развязываю и отпускаю. Мадлена *(плача от восторга)*. Теперь могу лететь!» И «мощно» поет орга́н, завершая это вызванное обманом предательство.)

Вместо «вечной мессы» Воланд дарует герою другое — «романтические. . .». Вероятно, музыку Шуберта, которую неизменно обещает Мастеру автор — от первых набросков и до самой последней, окончательной редакции романа. Романтическую музыку Шуберта и «вишни» — вишневые деревья, окружающие последний приют.

В 1936 году картина обещанной Мастеру награды почти сложилась. Воланд развертывает ее так:

«Ты награжден. Благодари бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем более никогда не вспоминай. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил. Ты будешь жить в саду, и всякое утро, выходя на террасу, будешь видеть, как гуще дикий виноград оплетает твой дом, как, цепляясь, ползет по стене. Красные вишни будут усыпать ветви в саду. Маргарита, подняв платье чуть выше колен, держа чулки в руках и туфли, вброд будет переходить через ручей.

Свечи будут гореть, услышишь квартеты, яблоками будут пахнуть комнаты дома. . . Исчезнет из памяти дом на Садовой, страшный Босой, но исчезает мысль о Ганоцри и о прощенном игемоне. Это дело не твоего ума. Ты никогда не поднимешься выше, Ешуа не увидишь, ты не покинешь свой приют».

В ранних редакциях действие романа происходило летом, и вишневые деревья в обещанном Мастеру саду были усыпаны плодами; в окончательном тексте — май, и Мастера ждут вишни, «которые начинают зацветать». А в Маргарите, переходящей ручей, подобрав платье,— отзвук Шуберта, образы бегущего ручья и женщины из песенного цикла Шуберта «Прекрасная мельничиха».

«Квартеты» в окончательном тексте Булгаков уберет. Но они все-таки будут тревожить его, и незадолго до смерти, в конце 1939 года, в письме, расспрашивая Александра Гдешинского о музыке детства, он спросит отдельно о домашних квартетах в семье Гдешинских. «Твои вопросы возбудили во мне такой наплыв воспоминаний. . .— отве-

чал Гдешинский.— 1. Играли ли у нас в семье когда-либо квартеты? Чьи? Какие?. .» Разумеется, играли. Булгаков ведь и спрашивает потому, что помнит, что играли. Гдешинский называет имена Бетховена, Шумана, Гайдна. И, разумеется, Шуберта. . .

Но и в тексте 1936 года внятно звучит мотив *неполноты* назначенной Мастеру награды: «Ты никогда не поднимешься выше, Ешуа не увидишь. . .»

Почему же все-таки «покой», если существует что-то более высокое — «свет», почему Мастер не заслужил самой высокой награды?

Вопрос волнует читателя, заставляет размышлять критика. И. И. Виноградов ищет ответ в неполноте самого подвига Мастера: «. . .в какой-то момент, после потока злобных, угрожающих статей, он поддается страху. Нет, это не трусость, во всяком случае, не та трусость, которая толкает к предательству, заставляет совершить зло. . . Но он поддается отчаянию, он не выдерживает враждебности, клеветы, одиночества». В. Я. Лакшин видит причину в несходстве Мастера с Иешуа Га-Ноцри: «Он мало похож на праведника, христианина, страстотерпца. И не оттого ли в символическом конце романа Иешуа отказывается взять его к себе «в свет», а придумывает для него особую судьбу, награждая его «покоем», которого так мало знал в своей жизни мастер». Н. П. Утехин — в несходстве судьбы и личности Мастера с судьбою и личностью создавшего его писателя («Пассивный и созерцательный характер Мастера был чужд энергичному и деятельному, обладающему всеми качествами борца Булгакову») [1]. М. О. Чудакова пробует найти ответ за пределами романа — в биографии писателя.

В судьбе Мастера М. О. Чудакова видит разрешение «проблемы вины», якобы проходящей через все творчество — через всю жизнь — Михаила Булгакова. «Вины», которую Мастер не может искупить, ибо «никто не может сам дать себе полного искупления». Обращая внимание на то, что Мастер «входит в роман без прошлого, без биографии», что единственная видимая нам нить его жизни «ведет начало уже от возраста его зрелости», исследовательница делает вывод, что Булгаков рассказывает нам о своем герое не все, что остается нечто видимое только автору и его герою и укрытое от глаз читателя, что именно поэто-

---

[1] «Вопросы литературы», 1968, № 6, с. 69; «Новый мир», 1968, № 6, с. 304; «Современный советский роман. Философские аспекты», с. 223.

му Мастеру (и Иешуа, решающему его судьбу) «виднее», что заслужил Мастер и «все ли сказал, что знал, видел и передумал».

Чего не сказал, что утаил от нас Мастер, в чем заключается его «вина», исследовательница не говорит, но что «вина» эта велика, не сомневается: «Романтический мастер тоже в белом плаще с кровавым подбоем, но подбой этот остается не видим никому, кроме автора» [1].

Напомню — пурпурную кайму на белом своем плаще Понтий Пилат носит по праву знатности, и в романе Булгакова она недаром ассоциируется с цветом крови («В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой...»): Понтий Пилат — воин, жестокий в своем бесстрашии, и прокуратор покоренной провинции, бесстрашный в своей жестокости; человек, которому бесстрашия не хватило один раз — на единственный и главный поступок в его жизни — и трусость которого тоже обернулась кровью, и кровь эту он попытался искупить новой кровью и искупить не смог.

Сопоставить Мастера с Понтием Пилатом? Увидеть «кровавый подбой» на одежде героя, названного (тут же!) «alter ego» — «вторым я» — автора, и не заметить, что это бросает тень на облик покойного писателя? В архивах, поднятых исследователями за последние двадцать лет, для такой трактовки нет ни малейших оснований.

Но нужно ли, размышляя о неполноте обещанной Мастеру награды, искать, в чем неполон подвиг Мастера, невольно подменяя заслугу воображаемой виной и рассматривая награду как наказание? Мастер получает у своего автора награду, а не упрек. И награда эта связана с тем главным, что он *сделал* в своей жизни,— с его романом.

Мы говорили, что трагедия Мастера — трагедия непризнания. В романе «Мастер и Маргарита» созданное им оценили и поняли только трое: сначала — Маргарита, потом — фантастический Воланд, потом — невидимый Мастеру Иешуа. И случайно ли все они — сначала Иешуа, потом Воланд, потом Маргарита — прочат ему одно и то же?

«Он прочитал сочинение мастера,— заговорил Левий Матвей,— и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем».

«Маргарита Николаевна! — повернулся Воланд к Маргарите.— Нельзя не поверить в то, что вы старались выду-

---

[1] «Вопросы литературы», 1976, № 1, с. 250.

мать для мастера наилучшее будущее, но, право, то, что я предлагаю вам, и то, о чем просил Иешуа за вас же, за вас, — еще лучше». «...О, трижды романтический мастер, — «убедительно и мягко» говорил Воланд, — неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула? Туда, туда. Там ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят, а скоро они потухнут, потому что вы немедленно встретите рассвет. По этой дороге, мастер, по этой».

И Маргарита пророчески заклинает: «Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда зажжены свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я».

Но почему же все-таки не «свет»? Да потому, должно быть, что Булгаков, поставивший в этом романе подвиг творчества так высоко, что Мастер на равных разговаривает с Князем тьмы, так высоко, что о вечной награде для Мастера просит Иешуа, так высоко, что вообще возникает речь о *вечной награде* (ведь для Берлиоза, Латунского и прочих вечности нет и ни ада, ни рая не будет), Булгаков все-таки ставит подвиг творчества — свой подвиг — не так высоко, как смерть на кресте Иешуа Га-Ноцри, и даже — если провести связь с другими произведениями писателя — не так высоко, как подвиг «в поле брани убиенных» в романе «Белая гвардия». Впрочем, и там каждый получает свое: светозарный шлем крестоносца — Най-Турс и небо, все усеянное красными Марсами,— солдат с бронепоезда «Пролетарий»...

Вероятно, этот выбор — не «свет» — связан и с полемикой с Гёте. Гёте дал своим героям традиционный «свет». Первая часть его трагедии заканчивается прощением Гретхен («Она осуждена на муки!» — пытается заключить ее судьбу Мефистофель, но «голос свыше» выносит другое ре-

шение: «Спасена!»). Вторая часть заканчивается прощением и оправданием Фауста: ангелы уносят на небеса его «бессмертную сущность».

Это было величайшей дерзостью со стороны Гёте: в его время у церкви его герои могли получить только проклятие. Но что-то в этом решении уже не удовлетворяло и Гёте. Недаром торжественность финала уравновешивается у него полной грубоватого юмора сценой флирта Мефистофеля с ангелами, в которой крылатые мальчишки так ловко обставляют старого черта и уносят у него из-под носа душу Фауста — воровски.

Тем более такое решение оказалось невозможно для Булгакова. Невозможно в мироощущении XX века. Наградить райским сиянием автобиографического героя? И вы, дорогой читатель, сохранили бы эту проникновенную доверчивость к писателю, так искренне рассказавшему все — о себе, о творчестве, о справедливости? Невозможно в художественной структуре романа, где нет ненависти между Тьмой и Светом, но есть противостояние, разделенность Тьмы и Света, где судьбы героев оказались связаны с Князем тьмы и свою награду — если они заслуживают награды — они могут получить только из его рук. Или Маргарите, просившей защиты у дьявола, получить награду у бога?

В решении романа «Мастер и Маргарита» много нюансов, оттенков, ассоциаций, но все они как в фокусе сходятся в одном: это решение естественно, гармонично, единственно и неизбежно. Мастер получает именно то, чего неосознанно жаждал. И Воланд в окончательном тексте романа не смущает его разговором о неполноте награды. Об этом знают Воланд, Иешуа и Левий Матвей. Знает читатель. Но Мастер и Маргарита ничего не знают об этом. Они получают свою награду сполна.

Образ покоя — образ, возникавший в произведениях Булгакова и раньше: в романе «Белая гвардия» и — особенно близко к роману «Мастер и Маргарита» — в пьесе «Адам и Ева». Этот образ восходит к русской поэзии. К пушкинскому: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (одна из последних глав романа «Мастер и Маргарита» так и называется: «Пора! Пора!»). К стихам Лермонтова: «Окончен путь, бил час, пора домой, пора туда, где будущего нет, ни прошлого, ни вечности, ни лет... Пора. Устал я от земных забот...» И другое стихотворение Лермонтова, одно из последних, одно из самых зрелых стихотворений Лермонтова, просвечивает сквозь последние страницы романа «Мастер и Маргарита»:

Я б хотел забыться и заснуть! —
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел.

Вечно зеленеющие ветви, голос женщины, любимой и любящей («Беречь твой сон буду я»), и покой — не смерть, а сон, полный жизненных сил, вечное продолжение жизни...

Философское решение проблем и судеб в романе тесно переплетается с решением поэтическим. Поэтическое, бесконечное, не подвластное никакой прозе жизни раскрывается в Маргарите в час ее полета над лунной землей. Грозы проносятся по страницам романа. Московские грозы, в которых родился Воланд, в которых соткался древний Ершалаим и эта мечта о бессмертии и о возмездии. С грозою сливаются Мастер и Маргарита. «Уже гремит гроза, вы слышите? Темнеет. Кони роют землю, содрогается маленький сад»,— зовет Азазелло. «Огонь!» — страшно прокричала Маргарита. Оконце в подвале хлопнуло, ветром сбило штору на сторону. В небе прогремело весело и коротко». И маленький дом с подвалом вспыхнул пожаром. «Кони, ломая ветви лип, взвились и вонзились в низкую черную тучу». И вот уже кони эти тоже частица грозы. «Гром съел окончание фразы мастера. Азазелло кивнул головою и пустил своего коня галопом. Навстречу летящим стремительно летела туча, но еще не брызгала дождем... Они пролетели над городом, который уже заливала темнота. Над ними вспыхивали молнии. Потом крыши сменились зеленью. Тогда только хлынул дождь...» И вот уже сами они частица грозы, в ее порывах возникающие в комнате Ивана. Мастер — темный силуэт, вместе с грозою ворвавшийся с балкона. «Шум грозы прорезал дальний свист. — Вы слышите? — спросил мастер. — Шумит гроза...— Нет, это меня зовут, мне пора...» И в этом слиянии с грозой образ бессмертия еще ощутимей, чем в загадочном домике с венецианским окном...

* * *

В мае — июне 1938 года Ольга Бокшанская под диктовку Булгакова перепечатывает роман. Булгаков диктует и,

как всегда, на ходу работает, правит. 2 июня пишет Елене Сергеевне, уехавшей с Сережей в Лебедянь, на дачу: «Мы пишем по многу часов подряд, и в голове тихий стон утомления...» 15 июня: «Свой суд над этой вещью я уже совершил... Теперь меня интересует твой суд, а буду ли я знать суд читателей, никому не известно».

Роман закончен. Его остается только править. Да еще эпилог Булгаков напишет некоторое время спустя.

Летом 1938 года, тотчас по окончании перепечатки романа «Мастер и Маргарита», Булгаков принимается за инсценировку «Дон Кихота». Был у него договор с Театром имени Вахтангова и обязательство закончить эту инсценировку до конца 1938 года.

Как вдохновенно и добросовестно работал Булгаков. Когда писал о Мольере, обложился книгами на французском языке. Переводя «Виндзорских кумушек», изучал английский. Елена Сергеевна рассказывала мне, что, работая над инсценировкой «Дон Кихота», Булгаков изучал староиспанский. Он хотел услышать Сервантеса в оригинале.

В конце июля писал Елене Сергеевне на дачу: «...работаю над Кихотом легко... Наверху не громыхают пока что, телефон молчит, разложены словари. Пью чай с чудесным вареньем, правлю Санчо, чтобы блестел. Потом пойду по самому Дон Кихоту, а затем по всем, чтоб играли, как те стрекозы на берегу — помнишь?»

В истории русского театра это была не первая и не единственная инсценировка «Дон Кихота». Они делались до Булгакова, делались и после и, вероятно, будут снова и снова возникать в будущем. Бесконечно заманчива и бесконечно трудна для драматургической переделки эта эпопея, и герой ее, рыцарь Дон Кихот, все тот же и всегда разный, в каждую эпоху приходит немножко другим, в восприятии каждого большого художника новый.

У Булгакова Дон Кихот проходит в потоке смеха. Смешное плотно одевает его, как тяжело сидящие на нем доспехи. Оборачивается печальной буффонадой приключений на большой дороге. Взрывается фейерверком здоровых грубоватых шуток на подворье придорожной корчмы. В веселую импровизацию с переодеваньями выливается в истории с очарованной принцессой Микомикон. Смешное грохочет вокруг Дон Кихота. А он идет, прямой, несгибаемый, одержимый, живущий в идеальном мире своих фантазий, где зло воплощено в волшебниках и колдунах, где зло можно повергнуть мечом одинокого рыцаря.

«Люди выбирают разные пути,— гордо говорит он духовнику герцога.— Один, спотыкаясь, карабкается по дороге тщеславия, другой ползет по тропе унизительной лести, иные пробираются по дороге лицемерия и обмана. Иду ли я по одной из этих дорог? Нет! Я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь! За кого я мстил, вступая в бой с гигантами, которые вас так раздражили? Я заступался за слабых, обиженных сильными! Если я видел где-нибудь зло, я шел на смертельную схватку, чтобы побить чудовищ злобы и преступлений! Вы их не видите нигде? У вас плохое зрение, святой отец!»

Осенью 1939 года Булгакову стало совсем плохо. Он писал Александру Гдешинскому, в Киев, 28 декабря 1939 года: «Ну, вот я и вернулся из санатория. Что же со мною? Если откровенно и по секрету тебе сказать, сосет меня мысль, что вернулся я умирать». Дон Кихот в его пьесе говорил более торжественно: «И вот я думал, Санчо, о том, что когда та колесница, на которой ехал я, начнет уходить под землю, она уже более не поднимется. Когда кончится мой день — второго дня, Санчо, не будет. Тоска охватила меня при этой мысли, потому что я чувствую, что единственный день мой кончается». Но ритм их речи один и так же грустно и отчетливо сознание конца.

Булгаков умер 10 марта 1940 года. В зиму 1939—1940 года его жизнь отсчитывала свои последние недели, дни и часы. Елена Сергеевна знала это — врачи не скрывали от нее. И Булгаков это знал — он был врач. Но и в эту свою последнюю зиму работал — уже почти не видя, изнуряемый физическими страданиями, уже почти не выходящий на улицу, потом не подымающийся с постели...

Замыслы не оставляли его. Его последняя записная книжка датирована той зимой. Его записи — то чернилами, то цветным карандашом — размашисты, крупны. Но чаще здесь записи под его диктовку, сделанные Еленой Сергеевной. Ее изящный почерк, ее остро отточенный карандаш...

Записи к роману «Мастер и Маргарита» — осуществившиеся и неосуществившиеся. Записи к «Театральному роману». Записи к новой, задуманной, но уже не написанной пьесе. Следы непонятных исследователю замыслов...

В ту зиму Булгаков продолжал работу над романом «Мастер и Маргарита». Правил роман — до последней

возможности сил. Знал роман почти наизусть. Елена Сергеевна читала ему по его просьбе. Он слушал. Диктовал поправки. Иногда диктовал целые страницы. Страницы о посещении буфетчиком врача в конце первой части романа, страницы, без которых немыслимо теперь фантастическое очарование этого романа, написаны в январе 1940 года, незадолго до смерти писателя.

И последнюю главу романа читала Елена Сергеевна. Перед Булгаковым снова вставали пейзажи детства. Низменная и бесконечная равнина за Днепром, открывающаяся с горы, нависшей над маленьким двориком № 13 по Андреевскому спуску, а еще лучше — с высоко расположенной площадки Андреевской церкви или просто с «выступа» в Купеческом саду — огражденного балюстрадой балкона, на котором в ясные вечера толпятся гуляющие и с которого видны Подол, Днепр и низкие заднепровские дали с туманами над водой, болотцами и загадочными лесами... На этом «выступе» в свой последний приезд в Киев Булгаков побывал, прощался...

Елена Сергеевна читала: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами, как загадочны леса. Кто много страдал, кто летел над этой землей, неся на себе непосильное бремя, тот это знает».

Булгаков, прикрыв глаза, вслушивался в текст и диктовал его заново: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки. Он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна...» (Он устал, умолк, фраза осталась незаконченной, и издатели романа предполагаемый конец фразы будут помещать в скобках.)

Сколько раз в детстве он сидел вот так над Днепром. Солнце валилось назад, за спину, и высоко на горах расположенный город еще был залит его лучами, еще сверкали купола и золотые кресты на главах, горели и дробились стекла в верхних этажах домов, повернутых на запад. А низкий восточный дальний берег, заслоненный от солнца городом на горах, был темен, печален, тих, и где-то вдали уже загорались огонечки низко расположенной деревни Выгуровщины... Пейзаж детства, с детским ощущением беспредельности и полета, с этим взглядом на землю сверху, мир фантазии, мир мечты...

Елена Сергеевна читала: «Волшебные черные кони и те утомились и несли своих всадников медленно, и неизбежная ночь стала их догонять... Ночь начала закрывать черным платком леса и луга, ночь зажигала печальные огонечки где-то далеко внизу, теперь уже неинтересные и не нужные ни Маргарите, ни мастеру, чужие огоньки...»

И окрашенный печалью расставания навеки пейзаж детства преображался в этих строках, обобщаясь и превращаясь в образ навсегда оставляемой Земли...

1978—1981

Оглавление

На первом форзаце — режиссерский экземпляр пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных»; на втором форзаце — рукопись романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

При иллюстрировании книги использованы материалы ЦГИА УССР, ЦГА кинофотодокументов УССР, Музея МХАТа, ЦГАЛИ СССР, отдела рукописей Библиотеки имени В. И. Ленина и др.

Лидия Марковна Яновская

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

М., «Советский писатель», 1983, 320 стр. План выпуска 1983 г. № 429
Редактор *Л. А. Шубин*. Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*. Техн. редакторы *М. А. Ульянова* и *С. Л. Шереметьева*. Корректор *Л. М. Вайнер*

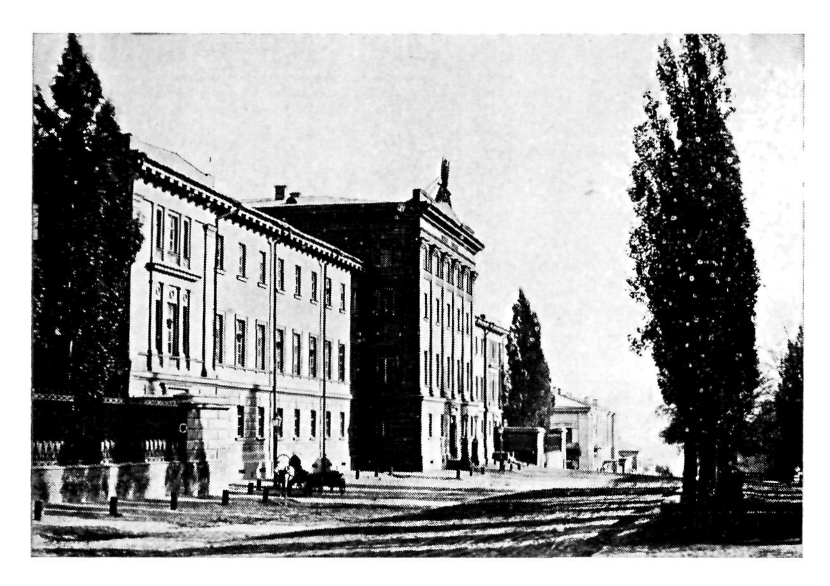
ИБ № 3778

Сдано в набор 16.06.82. Подписано к печати 22.08.83. А 04606. Формат 84×108[1]/32. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 17,64. Уч.-изд. л. 19,14. Тираж 20 000 экз. Заказ № 530. Цена 1 р. 60 к. Издательство «Советский писатель». 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3

Афанасий Иванович Булгаков (1859—1907),
отец писателя.

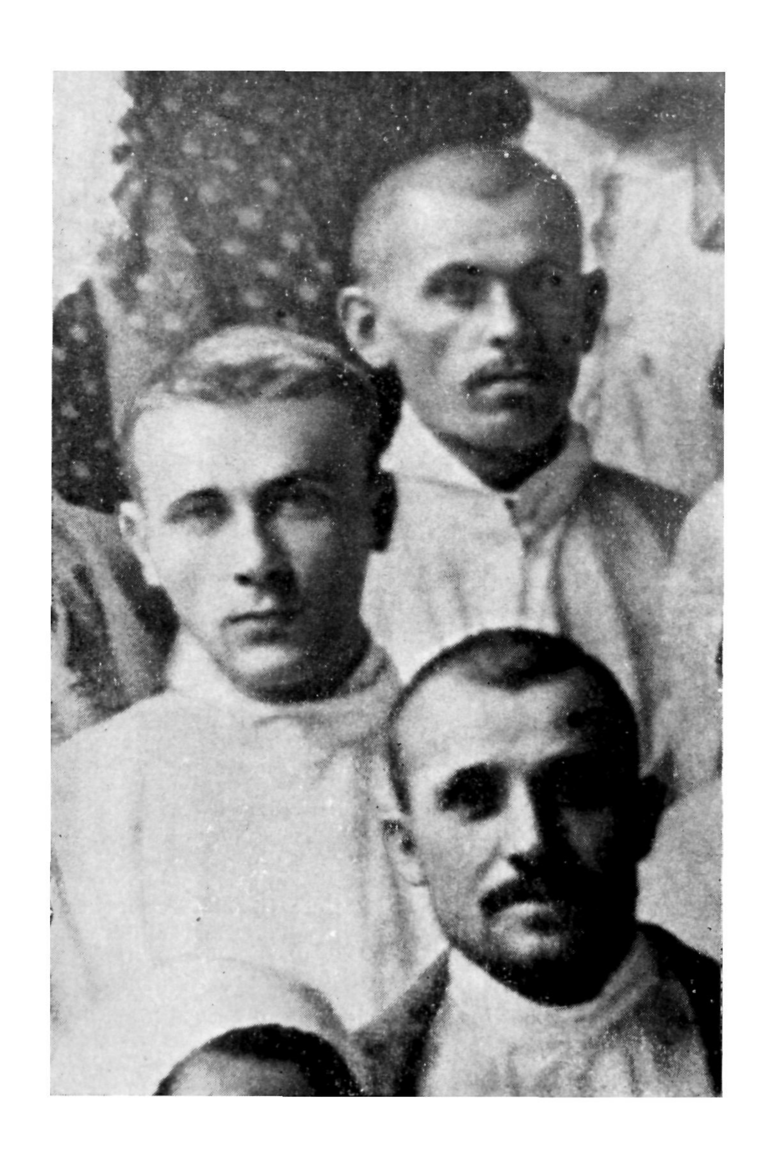
Семья Булгаковых. Дача в Буче, 1913. В центре — мать, Варвара Михайловна, слева и справа от нее — ее братья Михаил Михайлович и Николай Михайлович Покровские, справа крайний — Иван Павлович Воскресенский, на переднем плане — Надя и Вера, Татьяна Николаевна, Леля, Варя, подруга Вари; сзади стоят — М. А. Булгаков, Борис Богданов, И. Л. Булгакова.

Михаил Булгаков — гимназист. Киев, 1908.



Киев. Первая, «Александровская», гимназия, в которой учился Булгаков. Снимок начала века.

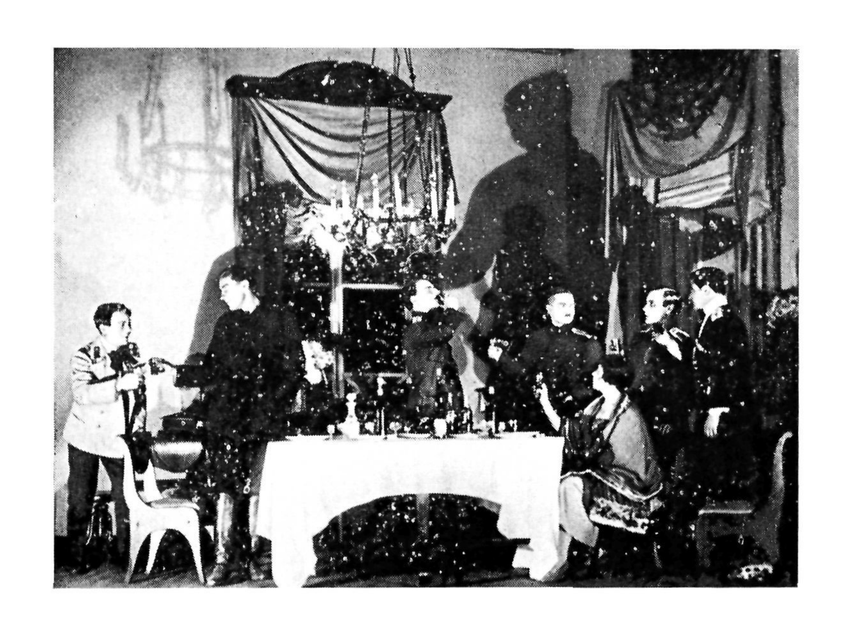
Киев, Андреевский спуск, 13. «Дом Турбиных». Фото А. Яновского.



М. Булгаков, студент-медик. В госпитале, в группе раненых. 1915.

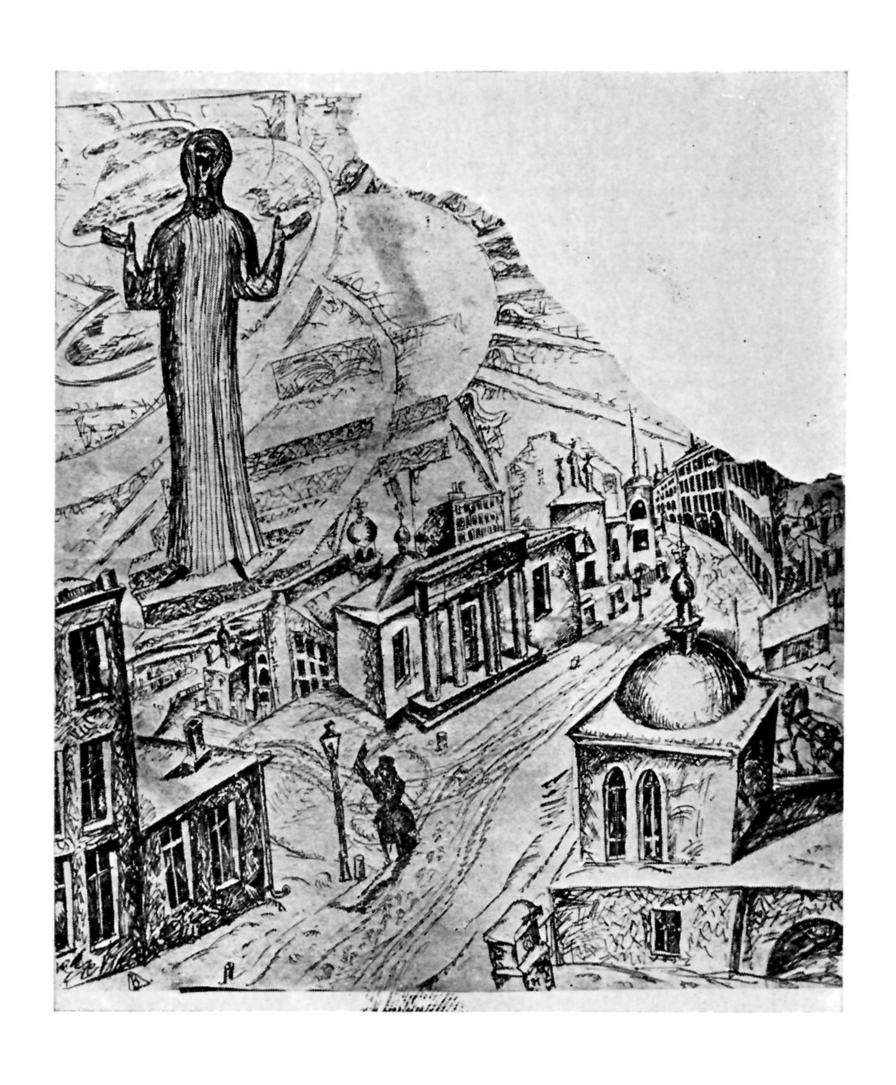
М. А. Булгаков. 1916.

Афиши. Владикавказ, 1920.

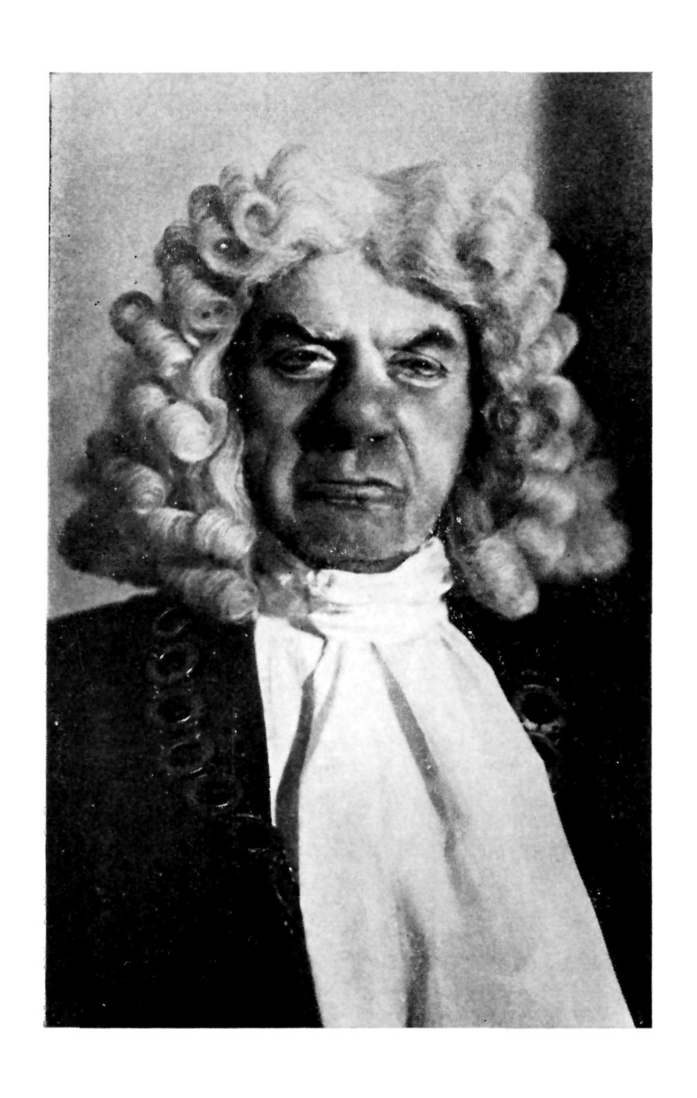


«Дни Турбиных». МХАТ, 1926. Сцена из 1-го акта.

М. А. Булгаков. 1928.



В. В. Дмитриев. Эскиз декораций к «Мертвым душам».



М. А. Булгаков в роли судьи в инсценировке «Пиквикского клуба». МХАТ, 1935.

Е. С. Булгакова, М. А. Булгаков. 1936.

М. А. Булгаков на генеральной репетиции «Мольера»,
5 февраля 1936 г.

Афиши: 1926, 1932, 1936.

М. А. Булгаков в рабочем кабинете, 1936.

М. А. Булгаков, Е. С. Булгакова. Один из последних снимков. 1940.